BERÜHMTE
KUNSTSTÄTTEN
BAND 27

*

AGNES GOSCHE
MAILAND

*

E. A. SEEMANN
LEIPZIG

Berühmte Kunststätten

Nr. 27

Mailand

Mailand

Von

Agnes Gosche

Mit 148 Abbildungen

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1904

Alle Rechte vorbehalten.

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.

Lisbeth Gosche zugeeignet

Vorwort

Die Höhenpunkte der mailändischen Kunst knüpfen so entschieden an bestimmte geschichtliche Persönlichkeiten, so z. B. an Giangaleazzo Visconti und Lodovico Sforza an, daß ein streng historischer Gang für die Ausführung der Kunststätte Mailand geboten schien. Dennoch bin ich mehrere Male von diesem abgewichen, da die bedeutendsten Bauten Mailands einen mehrhundertjährigen Verlauf der einheimischen Kunst darstellen und ich geglaubt habe, den Besuchern Mailands die Betrachtung dieser Bauten bequemer zu machen, wenn ich ihre geschichtliche und künstlerische Entwickelung möglichst in einem Kapitel behandelte; so bei S. Ambrogio, dem Dom, dem Castello. Es haben sich dabei Unterbrechungen der chronologischen Reihenfolge und Wiederholungen zuweilen ebensowenig vermeiden lassen, wie die Zerteilung eines zusammengehörigen Gebiets. Daß Lionardos Bedeutung für das Castello erst bei der Besprechung des Castello selbst erörtert worden ist, mag so aus meinem Wunsch heraus erklärt werden, diese für die Kultur und Kunst Oberitaliens so bedeutsame Stätte dem Leser in seiner ganzen Bedeutung näher zu bringen, denn noch ist das Castello das Stiefkind des Besuchers von Mailand.

Die Certosa bei Pavia ist in die Kunststätte Mailand hineingezogen worden, weil sie durch ihre Geschichte und ihre Kunst eng mit dieser Stadt zusammenhängt, von welcher aus sie auch besucht zu werden pflegt.

Als Anhang ist ein Kapitel über die nichtlombardischen Maler hinzugefügt worden, denn es schien mir unmöglich, Werke wie das Sposalizio von Raffael und den toten Christus von Mantegna, hier nicht zu nennen, zumal bei dem Zusammenhang der Malerschulen des Quattrocento untereinander ein Hinweis auf sie bei dem dafür so lehrreichen und so vorzüglich geordneten Material in der Brera manchem willkommen sein dürfte.

Durch ein Versehen ist auf Seite 166 u. ff. die Schreibweise Rochetta für Rocchetta stehen geblieben.

Die von mir benutzte Literatur setzt sich, außer Werken umfassenderen Inhalts, wie besonders die von J. Burckhardt, G. Dehio und anderen, zusammen aus den ausführlichen Werken und den Aufsätzen von L. Beltrami, R. Dohme, O. v. Gersfeld, H. v. Geymüller, A. Goldschmidt, C. Gurlitt, H. Holtzmann, F. Malaguzzi Valeri, Alfred Gotthold Meyer, Mongeri, O. Mothes, Müller-Walde, E. Müntz, F. v. Reber, C. Romussi, G. Séailles, H. Semper, W. v. Seydlitz, O. Stiehl, Stuhlfauth, W. Suida, M. G. Zimmermann und anderen Autoren.

Dr. Agnes Goschr.

Inhalt

Seite

Mailand bis zu den Visconti 1
Die Kunst des ersten Jahrtausends 8
Die Ambrosiuskirche 13
Mailändische Kirchen bis zum 13. Jahrhundert 23
Profanbauten des Mittelalters 25
Die Visconti und die Sforza 27
Die Gotik und der Dom 33
Andere gotische Kirchen in Mailand 48
Die Skulptur des Trecento 53
Die Certosa bei Pavia 62
Michelozzo und Filarete 76
Bramante 86
Die altlombardischen Maler 99
Lionardo 114
Nachfolger und Schüler Lionardos 126
Die Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts 150
Das Castello bei Porta Giovia 162
Mailand nach den Sforza 178
Hochrenaissance und Barock 180
Ausgang der Plastik und Malerei 190
Anhang: Die nichtlombardischen Maler 196
Register 219

Abb. 1. Ansicht auf Mailand von Porta Ticinese.

Mailand bis zu den Visconti.

Der Deutsche, der über die Alpen hinweg dem gelobten Lande der Kunst zustrebt, pflegt zuerst in Verona oder Mailand Halt zu machen. Beide Städte liegen an den Berührungspunkten romanischen und germanischen Volkstums, und doch, wie verschieden sind sie! Das kleinere Verona trägt einen durchaus italienischen Charakter, die Piazza d'Erbe ist ein Bild echt italienischen Lebens, und der Schatten Dantes scheint über die Piazza dei Signori zu schreiten. Das große Mailand hingegen hat durch das elegante Treiben des modernen Lebens den Vergleich mit Paris herausgefordert und ist die „unitalienischste" Stadt Italiens genannt worden. Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang ist sie der Gegenstand des Kampfes und die Residenz der verschiedensten Völkerfürsten gewesen; Etrusker, Kelten, Goten, Longobarden, Spanier, Franzosen haben sie beherrscht, haben erbaut und zerstört; ein Stadtbild hat das andere verdrängt. Heute ist Mailand eine der volkreichsten, beweglichsten und elegantesten Städte Italiens, aber in der reichen Handelsstadt liegt die ihr eigentümliche künstlerische Bedeutung sozusagen nicht auf der Hand — Rom mit seinem Memento mori, die Märchenstadt Venedig, das weltabgeschiedene Siena, das vom Geist des heiligen Franziskus umschwebte Assisi stehen in der Einheitlichkeit des künstlerischen Eindrucks über Mailand. Und auch

die natürliche Lage der Stadt kann sich an Schönheit nicht mit Florenz, Rom oder gar mit Neapel messen, von der Romantik ganz zu schweigen.

* * *

Mailand erhebt sich inmitten der weiten Poebene. Kein majestätischer Strom durchfließt die Stadt, nur der stille „Naviglio" zieht sich im Süden und Osten hin; keine sanften Hügelketten, keine hochgetürmten Felsen sind Träger oder Hintergründe mächtiger Bauten. Von der Höhe des Doms gesehen, den der wißbegierige Reisende zuerst ersteigt, liegt die Stadt fast kreisförmig zu seinen Füßen, und rings um das Häusermeer dehnt sich grünes Land, weite Reis- und Maisfelder und Maulbeerpflanzungen, deren saftiges Grün sich schier unabsehbar hinzieht, zwischen ihnen hingelagert Dörfer und Landhäuser. So entrollt sich das Bild der Ebene, auf der mehr als „zwei Jahrtausende lang die Völker Europas ihre Angelegenheiten mit dem Schwerte geordnet haben."

Mailand ist mit Recht die alte und stets neue Kapitale genannt worden. Die Geschichte dieser modernen Stadt reicht in alte Zeiten zurück. Um 400 vor Christus gründete sie ein keltischer Stamm; 222 wurde das alte Mediolanum römisch und durch die Wichtigkeit seiner Lage bald ein Mittelpunkt des Verkehrs und ein Zentrum der Bildung. Seine Lehranstalten waren hochberühmt — man feierte Mailand als das „abendländische Athen". Der Mitkaiser des Diokletian, Maximianus Herculius, bewohnte es von 293—303, und als kaiserliche Residenz galt es durch das ganze vierte Jahrhundert; damals ein Sitz römischer Pracht, die ein tausendjähriger Kampf zerstört hat.

Wie ganz Italien, litt auch Mailand während der Agonie des römischen Kaiserreichs durch die Einfälle fremder Völker, durch den jähen Wechsel der Herrscher. Und doch sollte das vierte Jahrhundert der Stadt einen neuen Glanz verleihen durch die Gestalt des heiligen Ambrosius, der dem „abendländischen Athen" eine ruhmreiche Stellung in der Geschichte des jungen Christentums sicherte.

Die mailändische Gemeinde bezeichnete den Begleiter des Apostels Paulus, Barnabas, als ihren Stifter. Schon dieser apostolische Gründer gab Mailand eine besonders bevorzugte Stellung — Ambrosius machte sie für zwei Jahrhunderte zur ersten Stadt Italiens.

Der große Bischof war aus Trier gebürtig, hatte in Rom seine Studien gemacht und war zur Zeit einer neuen Bischofswahl (374) Statthalter in Mailand. Als er noch ein Kind war, hatten schon Wunder seine hohe Bedeutung verkündet. Ein Bienenschwarm setzte sich dem schlafenden Ambrosius auf die Lippen, ohne ihm wehe zu tun. Dies deutete seine künftige Beredsamkeit, die Süßigkeit seiner Rede an. Und ein Wunder war's fast zu nennen, das ihn zum Bischof machte. Noch war er nicht Christ, als mitten in dem Streit zwischen Arianern und Katholiken, der bei der Bischofswahl zu einem leidenschaftlichen Ausbruch kam, eine Kinderstimme hineinrief: „Ambrosius soll Bischof werden".

Dieser Ruf wurde als von Gott eingegeben angesehen, Ambrosius wurde in acht Tagen zur Taufe vorbereitet und zum Bischof geweiht.

Er trat mit der vollen Überzeugung von dem absoluten Vorrecht des

geistlichen Regiments über das weltliche dem Kaiser entgegen. Er hielt dem Mörder des Gratian, Maximus, seine Sünde vor, er erteilte Theodosius dem Großen nach dem Blutbade von Thessalonike erst nach öffentlicher Buße die Absolution. Er ehrte das Leben des Menschen durch die Forderung, daß jedes Todesurteil erst 30 Tage nach dem Spruch vollzogen werden sollte, er opponierte gegen die ersten Ketzerhinrichtungen.

Theodosius bekannte, daß Ambrosius der einzige sei, der in Wahrheit den Namen eines Bischofs verdiente. 387 taufte er den größten und einflußreichsten Kirchenvater, den heiligen Augustinus. Die Spuren von Ambrosius sind in Mailand noch nicht verwischt, noch erhält sich in den Mailänder Kirchen, wo die Messe nach ambrosianischem Ritus gefeiert wird, der hochragende Baldachin über dem Altar, den Ambrosius einführte; eines der ältesten denkwürdigsten Gebäude der Stadt ist die von ihm gestiftete Kirche S. Ambrogio Maggiore.

Der Bischof kämpfte unablässig gegen das hinsterbende Heidentum, siegreich trat er dem Arianismus entgegen. Auch gegen Rom verhielt sich das Mailänder Bistum unter ihm ganz selbständig. „Die Weltherrschaft, auf die sein durchaus römischer Charakter gestimmt war, wechselte nur die Farbe." So groß war die Kraft seiner Persönlichkeit, daß er, als er 397 starb, „seiner Kirche nichts geringeres hinterlassen hat, als die Chance, für die abendländische Christenheit das zu werden, was dann im Verlaufe der Dinge Rom geworden ist". (Holtzmann.)

Während Ambrosius ein geistliches Reich in Mailand ausgestaltete, hatte sich die alte weltliche Reichsform vollends ausgelebt. Die Anzeichen des Zusammenbruchs mehrten sich, und die exponierte Lage Mailands erschien Honorius gefährlich; — 403 verlegte er seine Residenz nach Ravenna.

Das 5. und 6. Jahrhundert brachte für Mailand Raubzug über Raubzug; 452 wurde es von den Hunnen erobert, 539 von den Ostgoten, 569 brachen die Longobarden unter der Führung Alboins in Mailand ein. Die Einwohner der Stadt, besonders die Adligen und die Geistlichen, flohen, als sich die Kunde von der Härte der Eroberer verbreitete. Der Oberhirt der Stadt, der Erzbischof Honoratus, entwich nach Genua. Und in der Tat gingen die neuen Herren grausam vor. Wirren, Bedrängnisse und Bluttaten bezeichnen ihr Regiment. Alboin und sein Nachfolger Kleph starben durch Mörderhand, aber die Regierung der Herzöge, die den beiden ersten longobardischen Königen folgten, lastete so schwer auf dem unterworfenen Lande, daß schon elf Jahre später die Königswürde wiederhergestellt wurde. Authari, der Sohn des Kleph, der Gatte der Theodelinde, wurde zum König gewählt. Theodelinde war eine bayrische Herzogstochter, im Gegensatz zu ihrem arianischen Gatten katholisch, und sie vermittelte klug nach der katholischen Seite hin. Paulus Diakonus berichtet: „Durch Theodelinde erlangte die Kirche Gottes viele Vorteile". Sie stand mit dem Papste im besten Einvernehmen, ihre Klugheit bewirkte auch den Friedensschluß mit den Franken, die das Longobardenreich bedrohten.

In Monza, ihrer Lieblingsresidenz, erbaute Theodelinde die erste katholische Kirche der Longobarden, die Johannes dem Täufer geweihte Kathedrale, in der noch heute die eiserne Krone der Lombarden aufbewahrt wird. Die Fürstin wollte

durch die Kunst die rauhen Sitten ihrer Untertanen mildern. Noch zeigt der Domschatz zu Monza einen großen Teil der longobardischen Weihgeschenke. In dem von ihr erbauten, jetzt zerstörten Palast in derselben Stadt ließ sie die Geschichte ihres Volkes malen. Gregor der Große rühmt sie als pacis adjutrix, studiosa et benigna. Wie angesehen sie war, beweist der Umstand, daß man, nachdem ihr Geschlecht ausgestorben war, einen Bayern, den Sohn ihres Bruders Aribert, zum König wählte. Aber die Macht der Longobarden begann zu sinken. Die Päpste hatten in ihnen immer die Eindringlinge gesehen, und zum endgültigen Austrag kam diese Feindschaft unter Papst Hadrian I., welcher die Franken gegen den übermütigen und treulosen König Aistulf 749—756 zu Hilfe rief. Der für die gesamte Geschichte des Mittelalters so folgenschwere Zug Pipins nach Italien war das Ergebnis dieses Rufs. Der Kampf zwischen Franken und Longobarden endete erst durch völlige Niederlage des Emporkömmlings Desiderius, des letzten Longobardenkönigs (757—774). Danach setzte sich der siegreiche Karl die eiserne Krone der Lombardei aufs Haupt. Auch spätere Verschwörungen von seiten der Besiegten vermochten nicht, die alte Macht wiederherzustellen.

Obgleich noch heute das Land zwischen Alpen und Po durch seinen Namen an die einstigen Besitzer erinnert, war die Herrschaft der Longobarden in Mailand nie volkstümlich geworden — die Erzbischöfe kehrten erst, nachdem das Longobardenreich sein Ende gefunden hatte, aus ihrer freiwilligen Verbannung nach Mailand zurück; die Longobarden waren in ihrem neuen Vaterland aufgegangen — sie erschienen wie „Wälsche". „Als Karl der Große das abendländische Kaisertum wiederherstellte, hatten die Longobarden nichts Fremdes mehr als nur den Namen." (Hegel.)

Das lombardische Reich blieb nominell ein Staat für sich — die mächtigen Herzöge behielten ihre Stellung, aber eine andere Macht wuchs unter dem fränkischen Regiment wieder mächtig empor — die Geistlichkeit.

Seit Beginn der fränkischen Herrschaft war das Erzbistum wieder in Mailand selbst besetzt, und der Kathedralenbesitz dehnte sich allmählich bis über das Bistum Chur hinaus. Nächst dem Papst und dem Kaiser war der Erzbischof von Mailand der „erste Fürst Italiens". Dadurch war die Besetzung dieses Amtes immer eine leidenschaftlich umstrittene Frage. Hatte doch der Erzbischof von Mailand die lombardische Königskrone zu verleihen, wie der Papst die Kaiserkrone!

Und diese lombardische Königskrone war in jener Zeit ein viel erstrebtes Kleinod! Bald begehrten sie einheimische Große, bald auswärtige Fürsten, die durch ihren Besitz sich zugleich den Weg zur Kaiserwürde zu erschließen gedachten. In diesen Kampf um die Frage, ob nationales, ob fremdes Königtum, war das Mailänder Erzbistum als ein wichtiger, ja bisweilen ausschlaggebender Faktor hineingestellt. Und als durch den Sieg Heinrichs II. über Arduin von Ivrea die Frage nach der Herrschaft über Oberitalien zugunsten des deutschen Königtums entschieden war, mußte das Mailänder Erzbistum sogleich in einen neuen eintreten, in den Klassenkampf zwischen dem hohen Adel, dem seine Inhaber selbst angehörten, und dem niederen Bürgerstande und dem kleinen Adel, einen Kampf, der an hartnäckiger Erbitterung den früheren noch bei weitem übertraf. Der bedeutendste

Vertreter der aristokratischen Bestrebungen, von denen damals das Mailänder Erzbistum getragen wurde, ist Aribert, ein Zeitgenosse Kaiser Konrads II. und Heinrichs III.

Aribert war ein gewalttätiger, aber auch ein gewaltiger Mann, den weder die Absetzung durch den Kaiser noch die Exkommunikation durch den Papst erregte. Höhere Mächte schienen bestimmend für ihn eintreten zu wollen — der heilige Ambrosius erschien den Feinden des Erzbischofs, und das Ende der Belagerung Mailands von 1039 war die Versöhnung zwischen Aribert und Kaiser Heinrich III. Der Carroccio, der von Aribert gestiftete Kriegswagen, von dem die Stadtfahne wehte und von dem herab die Messe gelesen wurde, wurde von festlich geschmückten Ochsen durch die Stadt gezogen. „Er war die Stiftshütte des Mailänder Gottesvolkes, als dieses auf der Höhe seiner Macht stand."

Diese Geschlossenheit Mailands seinen äußeren Feinden gegenüber hatte aber mit dem Frieden innerhalb der Stadtmauern nichts zu tun. Hier spielten sich durch das 11. und 12. Jahrhundert hindurch Fehden aller Art ab, Volk, Geistlichkeit und Adel standen sich gegenüber. Die Pataria, diejenige Partei, die sich aus Volk und niederem Klerus zusammensetzte, kämpfte nicht nur um soziale und wirtschaftliche, sondern auch um kirchliche Fragen; durch ihre Verbindung mit dem nach Weltherrschaft strebenden Papsttum ist vor allem die geistliche Herrschaft des Mailänder Erzbistums über Norditalien vernichtet und der Stuhl des heiligen Ambrosius dem des Petrus unterworfen. So sank das Ansehen der Kirche allmählich, das der Kommune stieg. Weltliche Interessen spielten immer bedeutsamer in diese Auseinandersetzungen hinein. Von hervorragender Bedeutung für die religiöse Stellung Mailands Rom gegenüber war der kurze Aufenthalt des heiligen Bernhard von Clairvaux in Mailand 1135. Er war von Papst Innozenz II. abgeschickt, um die Stadt zur Unterwerfung unter die römische Oberherrschaft zu bekehren, und seine faszinierende Beredsamkeit überzeugte die leicht beweglichen Mailänder. Bernhard selbst hat es ausgesprochen, daß kein Volk so leicht zum Umändern und Umstürzen neige als das mailändische. Mit einer an Raserei grenzenden religiösen Begeisterung hatte man den Heiligen aufgenommen. Nachdem er Wunder aller Art getan und seinen Zweck, einen römisch gesinnten Bischof einzusetzen, erreicht hatte, verließ er Mailand. Er entfloh heimlich in der Nacht, da die Mailänder gesonnen waren, ihn mit allen Mitteln zu halten.

Trotz dieser religiösen Begeisterung blieb die Hauptmacht der Stadt in den Händen der Bürger. Waren doch auch an die Stelle der bischöflichen Regierung die aus der Bürgerschaft gewählten Konsuln getreten. Der Adel, der bis dahin auf dem Lande gewohnt hatte, begann um so zahlreicher in die Stadt zu ziehen, je größer deren Wohlstand durch den in der Zeit der Kreuzzüge mächtig aufgeblühten Handel mit dem Orient wurde. Denn Mailand war durch seine Lage am Ausgangspunkte zahlreicher wichtiger Alpenstraßen der natürliche Ausgangspunkt für den Transport der orientalischen Waren nach Nord- und Westeuropa.

Die wachsende Großstadt, welche ihren Territorialbesitz immer noch zu vermehren suchte, wurde für die näheren kleineren Stadtgemeinden zu einer drohenden Gefahr, und so riefen Lodi und Como Kaiser Friedrich I. zur Hilfe herbei, die

dieser um so lieber leistete, als die Mailänder Bürgerschaft im Vertrauen auf ihren Reichtum und ihre Macht die sogenannten Regalien an sich gerissen hatte und sich von der nunmehr 200jährigen deutschen Herrschaft loszureißen strebte. Sein Zug über die Alpen brachte Mailand das schwerste Schicksal.

Schon auf seinem ersten Zuge nach Italien 1154 hatte Friedrich Barbarossa das trotzige Mailand in die Acht getan, aber die geächtete Stadt hatte Pavia besiegt, mit mehreren anderen Städten, z. B. Cremona und Verona, einen Bund geschlossen, dabei in einem Jahre 30 000 Mark für Befestigungswerke ausgegeben; und als die kaiserlichen Kommissäre 1158 über die Alpen kamen, war Mailand die einzige unter den bedeutenden Städten der Lombardei, welche ihnen nicht entgegenging. Aber es hatte seine Macht überschätzt: der kaiserlichen Heeresmacht konnte es nicht widerstehen. Am 8. September 1158 mußte es sich ergeben und sich schweren Bedingungen fügen, die es ganz unter die Oberherrschaft des deutschen Kaisers stellten — Mailand sollte auch eine kaiserliche Pfalz erbauen und seine beiden ersten Konsuln durch den Kaiser erhalten. Diese Beschlüsse wurden auf dem ronkalischen Reichstag festgelegt. Doch schon 1159 forderten die Mailänder die selbständige Ernennung ihrer Konsuln. Die kaiserlichen Gesandten mußten aus der empörten Stadt flüchten, um ihr Leben zu retten, und nun schwur Friedrich Rache. Mailand war die Stadt, die fallen mußte, um die kaiserliche Macht jenseits der Alpen zu sichern. Victo Mediolano per Dei gratiam vicimus omnia, schrieb der kaiserliche Notar Burchard Ende.

Nahezu zwei Jahre dauerte die Blockade. Die Gegend um Mailand herum wurde verwüstet, der Stadt jede Möglichkeit abgeschnitten, zu irgend welchem Proviant, zu irgend welcher menschlichen Hilfe zu gelangen. Friedrich hatte geschworen, nicht zu gehen, ehe nicht Mailand erobert sei, ja, er hatte Maßregeln getroffen, daß im Falle seines Todes seine Nachfolger die Belagerung fortsetzten.

Endlich brach der Hunger den Widerstand der Belagerten, Mailand fiel 1162. Es mußte sich auf Gnade und Ungnade dem Sieger ergeben. Waffen und Fahnen wurden vor dem Throne niedergelegt, der Carroccio wurde im Zug der Gedemütigten geführt und Friedrich nahm ihm selbst die einst so sieghafte Fahne.

Der Kaiser legte Mailand die härtesten Bedingungen auf, ihre Einwohner mußten die Stadt verlassen, und sie wurde der wildesten Zerstörung preisgegeben, die man in die Hände der alten Todfeinde Mailands gelegt hatte — in die der Bewohner von Lodi, Como und anderer Städte. Die Festung wurde geschleift, die Häuser vom Feuer vernichtet, und als das Flammenmeer allmählich erlosch, war aus der blühenden Stadt eine entvölkerte, verödete Trümmerstätte geworden.

Die vertriebenen Mailänder mußten sich in vier offenen Flecken ansiedeln. Aber sie hielten ihre Blicke auf die Stätte ihrer einstigen Macht gerichtet.

Die Härte, mit der Friedrich I. weiterhin mit den lombardischen Städten verfuhr, hatte im ganzen Lande tiefste Erbitterung hervorgerufen. 1167 schon schlossen Cremona, Bergamo, Brescia und Mantua einen Bund, um die alte von Friedrich gefährdete Stadtverwaltung gemeinsam wiederherzustellen, noch im selben Jahre zogen sie Mailand hinzu. Die vertriebenen Mailänder wurden in ihr altes Gebiet zurückgeführt, und schnell entwickelte sich die Macht des lombardischen

Städtebundes, auch Pavia wurde zum Beitritt gezwungen. Erst 1174 konnte Friedrich den Kampf gegen die Lombarden von neuem aufnehmen, aber die entscheidende Schlacht bei Legnano 1176 fiel für den Kaiser unglücklich aus. Durch den Frieden von Konstanz wurde die Selbständigkeit der lombardischen Städte in gewissen Grenzen anerkannt, und Mailand blühte nun unter einer rührigen und geschickten Selbstverwaltung rasch und glänzend wieder empor.

In diese glänzende weltliche Entwickelung fällt im 13. Jahrhundert ein düsterer Schatten durch den Kampf gegen den großen Hohenstaufen Friedrich II. und die von ihm hervorgerufene und als Kampfmittel gegen die trotzigen Städter benutzte Verfolgung der Ketzer. Die so schnell entflammten religiösen Empfindungen der Mailänder mußten sich auch hier wieder leidenschaftlich betätigen. Der Priester in Mailand war eidlich verpflichtet, Juden und Ketzer zu verjagen, 1228 wurde ein Ketzergericht eingerichtet, 1232 die Inquisition eingeführt. Der Lombardei erwuchs einer der eifrigsten Ketzerverfolger, der Dominikanermönch Petrus Martyr, der wegen seiner fanatisch betriebenen Verfolgungen vom Papst zum Inquisitionsgeneral ernannt worden war.

Die Scheiterhaufen, die er anzünden ließ, erloschen auch nicht, als Petrus 1252 durch zwei Mörder, die von venezianischen Edelleuten gedungen waren, auf dem Wege von Como nach Mailand seinen Tod fand. Erst mit dem Beginn der Tyrannis, der Signoria der Visconti wurde das Geschick der Ketzer ein besseres.

Wie in zahlreichen Städten Italiens war auch in Mailand die Entwickelung der Tyrannis eine Folge der Vernichtung der hohenstaufischen Herrschaft und der zunehmenden Schwäche des deutschen Königtums. Die italienische Stadtdemokratie allein erweist sich auf die Dauer als regierungsunfähig und ermöglichte dadurch politisch besonders begabten und ehrsüchtigen Adelsgeschlechtern die Alleinherrschaft — die Signoria.

Die Visconti, nach ihnen die Sforza, haben Mailand seine größte, künstlerische Bedeutung gegeben, aber nicht seine einzige. Die Geschichte der Stadt bis zur Grundsteinlegung des Doms durch Giangaleazzo Visconti weist auf frühere Glanzpunkte in der künstlerischen Entwicklung Mailands hin. Haben die furchtbaren Zerstörungen, welche die Stadt erlitten, auch nur Bruchstücke übrig gelassen, so sind diese doch von hoher Bedeutung.

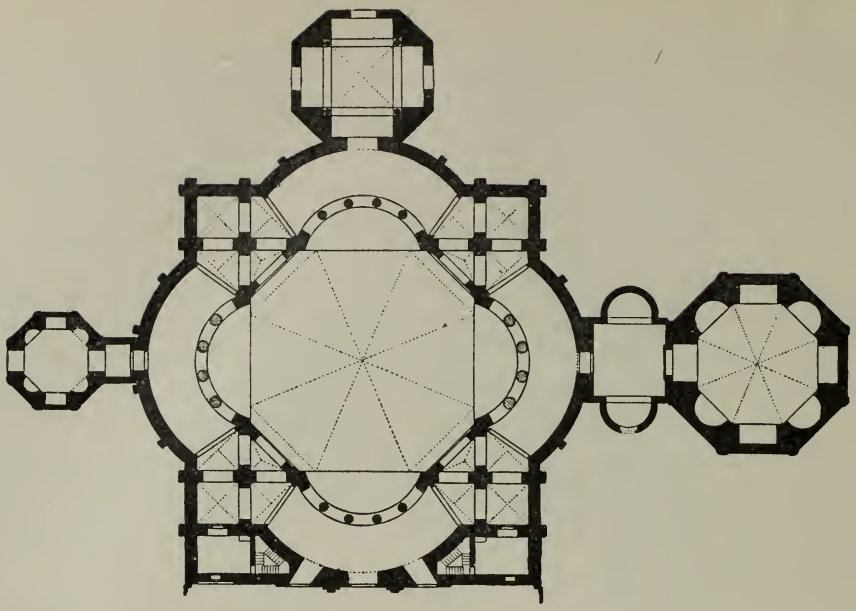

Abb. 2. S. Lorenzo, Grundriß. (S. 9 ff.)

Die Kunst des ersten Jahrtausends.

Die römischen Profanbauten des 3. und 4. Jahrhunderts, Theater, Paläste, Tore, Zirkus sind gänzlich verschwunden.

Unter Ambrosius wurde Mailand eine kirchenreiche Stadt; aber auch durch das ganze erste christliche Jahrtausend sind hier prächtige kirchliche Bauten entstanden. Nur weniges ist von dem ehemaligen Reichtum geblieben. Gewaltsam hat die Zeit zerstört, der Geschmack geändert. An der Stelle, wo einst dem Märtyrer Dionysius von Mailand eine Kirche errichtet worden war, zieht sich jetzt der Giardino pubblico hin. Die Babilakirche, deren bischöflicher Patron unter Decius für seinen Glauben starb, hat eine Barockfassade. Die Erbauung von S. Nazzaro in Campo, S. Simpliciano, S. Eustorgio, S. Vittore und anderer Kirchen gehört in die ambrosianische Zeit, aber sie sind so verändert worden, daß ihre heutige Bedeutung in dem Anteil liegt, den spätere Jahrhunderte daran haben. Ja selbst S. Ambrogio, die Titularkirche des mächtigsten Stadtpatrons, die sein Grab bewahrt, hat durch den Umbau des 12. Jahrhunderts eine so wichtige Stellung für die Entwickelung der romanischen Baukunst erhalten, daß auch sie nicht mehr den Bauten des Urchristentums zuzurechnen ist. Die anstoßende S. Satirokapelle ist von Tiepolo vollständig restauriert.

Zwei Grundformen sind es, aus denen die Architektur des christlichen Mittelalters erwächst, die Basilika (der Langbau) und der Zentralbau. Beide sind aus anderen Kulturkreisen herübergenommen. Das Gemeindehaus, wie es die junge Christenheit im Gegensatz zu dem Tempel der Antike — dem Wohnhaus des Gottes — verlangte, ist unbefangen der heidnischen Basilika entlehnt. Ebenso

unbefangen werden antike Säulen und antikes Ornament für jene christlichen Gotteshäuser verwendet.

Die Zentralbauten wurden zuerst in kleinerem Umfange angelegt — als Grabkirchen oder als Baptisterien. Aber das Vorbild der großen römischen Bauten entwickelt weiterhin mächtige Kuppelkirchen. Hierfür besitzt Mailand eins der herrlichsten Beispiele in der Kirche des heiligen Laurenzius (Abb. 2).

Unter den Bauunternehmungen des Ambrosius wird die Lorenzokirche nicht genannt, aber zwischen 449 und 512 sind vier Bischöfe in den angebauten Kapellen dieser Kirche, S. Ippolito und S. Sisto, beigesetzt, und danach gehört S. Lorenzo den ersten Jahrhunderten an. Wann und unter welchen Bedingungen sie entstanden ist, ist noch immer eine offene Frage. Ist der imponierende Innenraum ein Teil des alten Kaiserpalastes gewesen oder der Bestandteil eines antiken Thermenbaues? Ist dieser Saal nach der Christianisierung Mailands in die Schloßkirche umgewandelt worden? Oder ist S. Lorenzo als ein christlicher Bau unter dem Einfluß jener mächtigen römischen Bauten entstanden? Im 11. und 12. Jahrhundert ist sie durch Brand und Erdbeben sehr beschädigt worden. Die Bauzeit der jetzigen Kirche fällt erst in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts, doch ist sie nach dem ursprünglichen Plan mit Benutzung der Baureste wieder errichtet worden. 1573 stürzte die Kuppel ein und wurde von Tibaldi wieder aufgebaut. Sicher steht die Kirche auf einer Stelle, wo sich einstmals ein bedeutendes römisches Gebäude erhob. Jenseits des Hofes, vor der Kirchenfassade, stehen auf dem Corso der Porta Ticinese sechzehn korinthische Säulen, die mit ihren sehr zerstörten Kapitellen die ehemalige Pracht eines neun Meter hohen Portikus nur noch ahnen lassen. Sie tragen ein gerades Gebälk, bis auf die beiden mittleren Säulen, welche durch einen Bogen verbunden sind. Vierundfünfzig Meter liegen zwischen ihnen und der Kirche, eine Fläche, wie sie für die Vorhalle einer christlichen Kirche nicht denkbar ist, wohl aber der eines großen Atriums entsprechen könnte. Mit dieser Annahme läßt sich auf einen direkten Zusammenhang zwischen der Säulenreihe und der Kirche schließen.

Das Äußere von Lorenzo selbst steht nicht im Einklang mit dem antiken Baurest, denn es führt weit aus dem ersten Jahrtausend heraus. Die Fassade selbst mit der pompösen Vorhalle gehört weit späteren Jahrhunderten an, die Zieraten zum Teil erst dem Barock.

Die hohe Bedeutung der S. Lorenzokirche liegt in dem Innenraum. Auf acht mächtigen Pfeilern ruht die Kuppel, unter welcher sich doppelte Umgänge hinziehen, der obere, teils von ionischen Säulen, teils von Pfeilern mit vorgelegten ionischen Pilastern getragen, hell und leicht, der untere, mehr im Schatten, schwerer, düsterer wirkend. Die Kuppel ist hoch und verhältnismäßig schlank. Nicht nur durch das abschließende „Auge" wie beim Pantheon, sondern durch breite Fenster in der Kuppel fällt das Licht in den Mittelraum. Vor den halbrunden Nischen stehen je vier Säulen; die der nördlichen und südlichen Nische sind polygon und stammen aus der älteren Zeit, während die Rundsäulen westlich und östlich dem Bau des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben sind. Der feierliche Charakter des Kuppelraumes steht zu den malerisch wirkenden Umgängen in einem außerordentlich

schönen Gegensatz. Der Blick kann in den dämmernden Umgang eindringen, nach oben sich in die leichteren Öffnungen vertiefen, und doch ist dabei das Wesen des einheitlichen Zentralbaues streng festgehalten; keine größere Nische führt nach einem Altarhaus. Die Raumverhältnisse, die perspektivischen Wirkungen, die gewaltigen Pfeiler, die stark ausladenden Gesimse rufen einen Raumeindruck hervor, dem an Reinheit, Großartigkeit und Lebendigkeit malerischer Wirkungen nicht viele Innenräume an die Seite zu stellen sind. Der Eindruck völliger Einheit kann auch nicht gestört werden durch die Verschiedenartigkeit dekorativer Elemente, wie sie sich im Laufe der Zeiten hier angesammelt haben. Die marmorne Einfassung der Tür, die zur Kapelle S. Aquilino führt, ist einfach übernommen — mit allem heidnischen Apparat. In dem christlichen Heiligtum erhebt Neptun seinen Dreizack und reitet eine Bacchantin auf dem Bocke dahin. Der Schmuck des Frieses unter der Kuppel hingegen gehört dem 16. Jahrhundert an. Auch Spuren hastigen Umbaues sind bemerkbar, so an den Säulen hinter der Altarnische, die verkehrt aufgestellt wurden und deren korinthisches Kapitell jetzt als Basis dient.

An den Hauptraum der Kirche schließen sich drei Kapellen an, S. Sisto, S. Aquilino und S. Ippolito. Sie stammen aus dem 5. Jahrhundert und sind jünger als die Kirche selbst, zu welcher sie ganz genau in der Achse stehen. Ein ganz entgegengesetztes Beispiel zu S. Satiro! Dort hat die Kirche sich an die kleine Anspertkapelle angebaut, aber das Querschiff stößt schräg an das ehrwürdige Heiligtum.

S. Lorenzo ist von ungeheurem Einfluß gewesen. Von dem heidnischen Kuppelsaal aus leitet sie zur Entwickelung des Kuppelbaues mit dem überhöhten Mittelraum und den verschiedenen Stockwerken über, wie ihn das christliche Mittelalter weiterhin ausbildet. Verschiedenartig tritt diese große Baugruppe im ersten Jahrtausend in den verschiedensten Ländern auf. S. Vitale in Ravenna, die Kaiserkapelle in Aachen, die Sophienkirche in Konstantinopel gehören ihr an. Und als die Renaissance den Gedanken des Zentralbaues wieder aufnahm, fand die lombardische Kunst ein glänzendes Vorbild in S. Lorenzo. Die Lombardei hat dann weiterhin eine hohe Bedeutung für die Ausbildung des Zentralbaues gewonnen. Ein Lionardo kehrt in seinen Entwürfen wieder und wieder auf S. Lorenzo zurück, und Bramante, der Meister des oberitalienischen Zentralbaues im Quattrocento, hat dies sein Bauideal nach Rom übernommen.

Die Kapelle S. Aquilino enthält noch einen besonderen Schatz für die Kunst des Frühchristentums durch seine Nischenmosaiken, besonders durch die der rechten Nische, welche Christus inmitten seiner Apostel darstellt. Das Mosaikbild links, die Verkündigung an die Hirten in der heiligen Nacht, ist durch spätere Restaurationen ganz seines ursprünglichen Charakters beraubt, wenigstens wenn beide Mosaiken aus gleicher Zeit stammen. Denn neben der plumpen Hirtenszene ist das Mosaik mit dem lehrenden Christus ein Werk, welches sich durch den Adel des Typus und die Würde der Darstellung auszeichnet. Dem jungen bartlosen Christus mit den wallenden Locken und der erhobenen Hand möchten wir die Kithara in die Hand geben, um ihn wieder zu dem Orpheus zu machen, welcher einst von dem heidnischen in den christlichen Darstellungskreis herübergenommen wurde. Die Jünger sind alle, wie auch Christus,

in weiße Gewänder gekleidet. Einige von ihnen, so der letzte jugendliche rechts und der bärtige vorletzte links, sind von besonderer Schönheit. Das Mosaik stammt wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert und verkündet, wie lange der antike Stil sich in der neuen Gemeinde erhält.

Die Kleinkunst.

Nur ganz vereinzelt finden sich Reste antiker Plastik in Mailand. Wie unbefangen das Christentum auch hier die alte Formenwelt übernahm, beweist die Türeinfassung von S. Aquilino. Die Porphyrwanne im Dom, die als Sarkophag des Dionysius bezeichnet wird und jetzt als Taufbecken dient, ist ein Fund aus den Thermen der römischen Kaiserzeit.

Zu dem „antiken" Stil, der sich bis ins 5. Jahrhundert hinein fortsetzt, ist in der Lombardei frühzeitig das germanische Element getreten. Die Longobarden hatten nach Italien ihren einheimischen Stil gebracht, dessen Hauptbestandteil das nach Binsen- und Weidengeflechten gebildete Flechtband ist. Aber die Phantasie führte diese einfachen Muster zu dem mannigfaltigsten und reizvollsten Formenspiel fort, zuerst rein geometrisch, mit Spiralen und Bändern, bis der Einfluß der römischen Tierornamente und der antiken figürlichen Plastik sich geltend macht und die longobardische Art in der lateinischen aufgeht. Aber der besiegte Stil lebt noch lange fort. An den Kirchenteilen, die die Zerstörung durch Barbarossa überstanden haben, finden sich im longobardischen Flachrelief die alten Motive mit lateinischen und byzantinischen Mustern verbunden.

Die große Plastik tritt zurück, bedeutend dagegen sind bestimmte Zweige der Kleinkunst: die Goldschmiedekunst und die Elfenbeinschnitzerei. Gerade die letztere ist für Mailand von hoher Bedeutung. Interessante Beispiele für die Goldschmiedekunst der Longobarden bietet der in der alten Longobardenresidenz Monza aufbewahrte Domschatz. Die Hauptwerke desselben stammen aus dem 7. Jahrhundert. Die berühmte eiserne Krone, in der ein Nagel vom Kreuze Christi aufbewahrt sein soll, ist allerdings schwer zugänglich — ihre Kopie aber, ferner der sogenannte Kamm der Theodelinde, das von Berengar gestiftete Kreuz von Italien zeigen, wie es dem longobardischen Goldschmied doch in erster Linie darauf ankam, den Gegenstand durch Gold und Edelstein möglichst kostbar zu gestalten. Die edlen Steine sind im Übermaß, sich nahezu erdrückend in das Metall eingelassen. Das Gefälligste der Werke ist das Waschbecken der Theodelinde in der Form einer silbervergoldeten Henne. Die sieben Küchlein, die sie umgeben, sollen die sieben Provinzen der Lombardei darstellen. Es ist nach Auffassung und Ausführung jedoch keine longobardische Arbeit.

Von weit höherer Bedeutung ist die Elfenbeinschnitzerei. Sie wird „eins der hervorragendsten Vehikel, dem Mittelalter Kenntnis der Antike zu übermitteln". Außer in Rom hat sich die altchristliche Elfenbeinplastik besonders in Ravenna, Mailand und Monza entwickelt. Wie in der Steinplastik stoßen die germanischen, byzantinischen und romanischen Einflüsse auch hier zusammen. Da, wo die Reichshauptstadt war, hat die Elfenbeinkunst geblüht, Mailand hat im 5., Monza im 7. Jahrhundert eine hervorragende Schule der Elfenbeinschnitzerei gehabt. Theodelinde

berief fremde Meister nach ihrer Lieblingsresidenz, ikonographische Einzelheiten beweisen aber, daß in Monza sowohl wie in Mailand der fremde, d. h. der byzantinische Einfluß durchaus nicht der dominierende war. Die meisten Werke sind zerstreut; die wenigen Reste, welche Mailand noch besitzt, können den Entwickelungsgang der Elfenbeinplastik jedoch deutlich erweisen, von den Buchdeckeln des Mailänder Domschatzes an, die noch eng mit der antiken Sarkophagplastik zusammenhängen, bis zu der Diptychontafel in der Sammlung Trivulzio aus dem 7. Jahrhundert, der die spätere byzantinische Beeinflussung zeigt. Die Buchdeckel aus dem Mailänder Domschatz gehören zu den schönsten Beispielen altchristlicher Elfenbeinschnitzerei.

Abb. 3. S. Ambrogio. (S. 14 f.)

Die Ambrosiuskirche.

Etwas entfernt von dem Mittelpunkt der Stadt liegt die Ambrosiuskirche, deren Name und Geschichte uns in das 4. Jahrhundert zurückführt. Ambrosius hatte sie der Sage nach auf der Stelle erbaut, wo die Reste eines Bacchustempels lagen. Der Chorbau wurde noch aus römischen Trümmern errichtet. In Gegenwart des heiligen Augustinus wurden die aufgefundenen Gebeine der Stadtheiligen und Märtyrer Protasius und Gervasius darin beigesetzt. Das alte Bild des heiligen Protektors selbst ist in dem rechten Seitenschiff zu sehen; in der anstoßenden Satyruskapelle das Mosaikbild des heiligen Satyrus, des Bruders von Ambrosius und die von zwei Diakonen des Heiligen. Der heilige Ambrosius selbst ist in der Kirche bestattet. Nach den neuesten Forschungen darf die mittlere Tür der Fassade, deren Schmuck ein doppeltes Schutzgitter verbirgt, für die ursprüngliche Tür des Heiligtums gehalten werden. Im 8. Jahrhundert wurden die ersten Klosteranlagen schon erweitert, Abkommen des großen Karl sind in der Ambrosiuskirche beigesetzt, 961 ließ sich Otto I. in ihr mit der eisernen Krone der Longobarden krönen. Das Atrium, das zu den ältesten Bestandteilen der christlichen Basilika gehört, zieht sich vor der Kirche hin, das kostbare Antependium gilt für ein Werk des 9. Jahrhunderts, — alles das scheint dafür zu sprechen, daß wir in der Ambrosiuskirche einen Bau der ersten christlichen Zeit zu verehren haben.

Und doch ist dem nicht so.

Im 12. Jahrhundert wird die heilige Ambrosiuskirche als sehr baufällig bezeichnet, ein Umbau oder Neubau findet statt und ihm verdankt sie ihre jetzige Gestalt. Die Kirche des Urchristentums wird einer der wichtigsten romanischen Bauten der Lombardei. „La basilique ambrosienne est, à nos yeux, la plus ancienne des églises où le style lombard se trouve franchement développé (Dartein).

Die Eigenart des lombardischen Stils wird im wesentlichen bestimmt durch die Bodenbeschaffenheit des Landes und den stärkeren Zusammenhang mit der nordischen Kunst. Die weite Ebene ergab als Baumaterial den Backstein, und durch ihre großen Backsteinbauten ist die Lombardei die Wiege auch der deutschen Backsteinbauten des Mittelalters geworden, denn die römische Ziegelbautechnik hatte sich im 8. Jahrhundert verloren. Um 1100 begann eine neue Backsteintechnik sich in Oberitalien zu entwickeln. An S. Lorenzo wurden schon neugearbeitete Ziegel verwendet. Bestimmte Eigentümlichkeiten ergeben sich aus dieser Entwickelung. Wo das antike Vorbild unmittelbar wirkt, war die Säule als plastischer Träger die beliebteste Stütze. In dem Lande des Backsteins wird es der gemauerte Pfeiler — der architektonische Träger. Das Flachornament: der Rundbogenfries und die Lisene, findet hier seine größte Verbreitung. Die Lisene trennt die Wände in der vertikalen Richtung, ist daher auch von hoher Bedeutung für die Wirkung der Höhendimension, die in den lombardischen Bauten vorherrscht im Gegensatz zu den toskanischen mit ihren dominierenden Horizontalen. Hierin sind jene nordischen Einflüsse zu bemerken, die in Oberitalien zu wirken beginnen, als in Mittelitalien noch unabänderlich an der alten Basilikenform festgehalten wird. Die Lombardei bringt am frühesten die gewölbte Decke, das Kreuzgewölbe, während Mittelitalien noch die Balkendecke, die konsequente Horizontale hat. Die lombardischen Kirchen zeigen am häufigsten jene reizvolle Belebung der Außenseiten mit Zwerggalerien, die um den Fassadengiebel, den Chor und die Kuppel laufen, so reich an malerischer Wirkung, so zierlich und anmutig in ihren Formen. Die Lombardei behält in ihrer Zierfreude neben antiken Reminiszenzen, die jedoch nicht so bestimmend wirken wie in Mittelitalien, die Neigung für das ornamentale Schlingwerk und für phantastische Tierfiguren, das Erbe longobardischer und fränkischer Kunst, bei.

Aber die lombardische Architektur ist nicht in einem nordischen Stil aufgegangen — sie bleibt ihrem Mutterlande treu. In Deutschland entwickelt sich der Turm als ein integrierender Bestandteil der Kirche, in der Lombardei werden, wie in ganz Italien, nach wie vor die Türme neben die Basilika gestellt, denn das Herauswachsen des Turmes aus dem Baukörper, diese imponierende Vertikale, ist und bleibt dem Italiener fremd; dafür bildet er die Fassade aus, die zum Schmuckstück wird, und die Vierungskuppel. Auch die speziell nordischen Elemente, z. B. die Lisene, werden italienisiert. Sie bleibt nicht die schlanke nordische Linie, sondern wird schwerer und vereinzelter angewendet.

Der lombardische Stil ist aus dem Zusammenschluß italienischer Kunstgesetze und nordischer Bewegtheit und Phantastik herausgewachsen. Wenn alle jene zerstörten, umgebauten, modernisierten Kirchen und Profanbauten Mailands unversehrt

erhalten wären, so würde sich die Entwickelung dieses Stils aufs sicherste hier verfolgen lassen, denn die mächtige Hauptstadt war der Mittelpunkt der lombardischen Bautätigkeit — nun aber ist es im wesentlichen die Ambrosiuskirche, die den Zusammenschluß nordischer und italienischer Architekturgesetze deutlich offenbart.

Dieser Zusammenschluß und ihre lange Baugeschichte haben die Ambrosiuskirche zu einem Ausgangspunkt für kunstgeschichtliche Fragen gemacht, die noch nicht alle gelöst sind. Noch immer birgt sie Rätsel in sich. Der Chor mit den drei Apsiden geht auf das 9. Jahrhundert zurück. Die ursprüngliche Anlage der Kirche war die der altchristlichen Basilika, dreischiffig, ohne Querschiff, flachgedeckt. Von der ersten Anlage aus dem 4. Jahrhundert sind noch Teile der Grundmauern am Chor nach dem Langhaus zu erhalten.

Im 9. Jahrhundert ist das Langschiff erbaut, vielleicht schon damals die Wölbung in den Nebenschiffen versucht. Mit diesem „Vielleicht" beginnen schon die Fragen. Wir dürfen eine verhältnismäßig frühe Zeit ansetzen; denn in der Lombardei war die Kunst des Wölbens eher als im übrigen Italien bekannt. Hier hatten seit langer Zeit die vom Norden kommenden Genossenschaften der Maurer und Steinmetzen technische Tüchtigkeit vermittelt. Sie kamen hauptsächlich aus dem Alpenlande von Como und Lugano; schon in den longobardischen Gesetzen wurden diese Meister als Magistri comacini bezeichnet. Dazu hatte die Lombardei mehr als das übrige Italien den Einfluß von Deutschland und von Burgund empfangen, wo man die gleichen Konstruktionsfragen zu lösen versuchte.

Die Wölbung des Hauptschiffes gehört einer späteren Zeit an, dem Ende des 11. oder der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, wo sich die lombardischen Gewölbebauten in aller ihrer Großartigkeit zu entwickeln begannen. Zwischen schweren Gurtbogen sind die Gewölbejoche eingefügt. Über den starken, mit kräftigen Halbsäulen besetzten Pfeilern öffnen sich in einem zweiten Stockwerk Emporen, die den Gewölben zugleich als Widerlager dienen. Sie öffnen sich daher breit und niedrig, in gedrücktem Bogen. Die zwischen den Emporen stehenden Pfeiler sind kurz und schwerfällig, aber es ist hier der erste Versuch gemacht, die bisher „in- und aneinandergefügten Bauformen der Empore und der Wölbung organisch zu verbinden". Noch aber sind alle tragenden und lastenden Teile schwer und massig.

Auch das Äußere der Ambrogiokirche hat nicht mehr seinen ursprünglichen Charakter behalten. Zwar lagert das Atrium vor dem eigentlichen Bau (Abb. 3). „Still wie ein Friedhof liegt dieser Vorhof da und schließt die Kirche wie einen geheiligten Raum gegen das laute Treiben der Welt ab." Beim Eintritt in diesen Vorhof empfinden wir, welch eine bedeutsame Stellung ein solches Atrium einnimmt zwischen dem Weltgetriebe draußen und dem Gotteshause, nicht nur abschließend, sondern auch vermittelnd. Aber das Atrium gehört seiner jetzigen Gestalt nach dem 12. Jahrhundert an. Die mit Diensten besetzten schweren Pfeiler tragen nur Gurtbogen, die Diagonalrippen fehlen den Gewölben, die ursprünglich wohl bemalt gewesen sind.

Die fünf Öffnungen der Fassade geben dieser einen freien, leichten Charakter; der Bogenfries, der sich um das ganze Atrium zieht, klettert unter dem Satteldach empor. Dieser Bogenfries stempelt die Ornamente der Ambrogiokirche zu roma-

nischen, aber an den Kapitellen und Türeinfassungen zeigt sich wiederum, wie lange daneben das longobardische Zierwerk sich fortsetzt. Das verschlungene Riemen- und Bandwerk verbindet sich mit antikisierenden Motiven; auch organische Dinge werden dekorativ verwendet, so zeigt z. B. ein geflügeltes Tier im Kapitell (letztes Kapitell rechts) statt der Schwanzquaste ein Blatt.

Noch werden nach alter Art Haustein und Backstein nebeneinander gebraucht. Noch sind trotz der schönen Ausbildung des Bogenfrieses die Zieraten der Türeinfassungen und Kapitelle aus Werkstein, auf die der Backsteinbogen sich unvermittelt aufsetzt. Noch ist der Backstein selbst zum Teil nicht geschickt bearbeitet. Schon

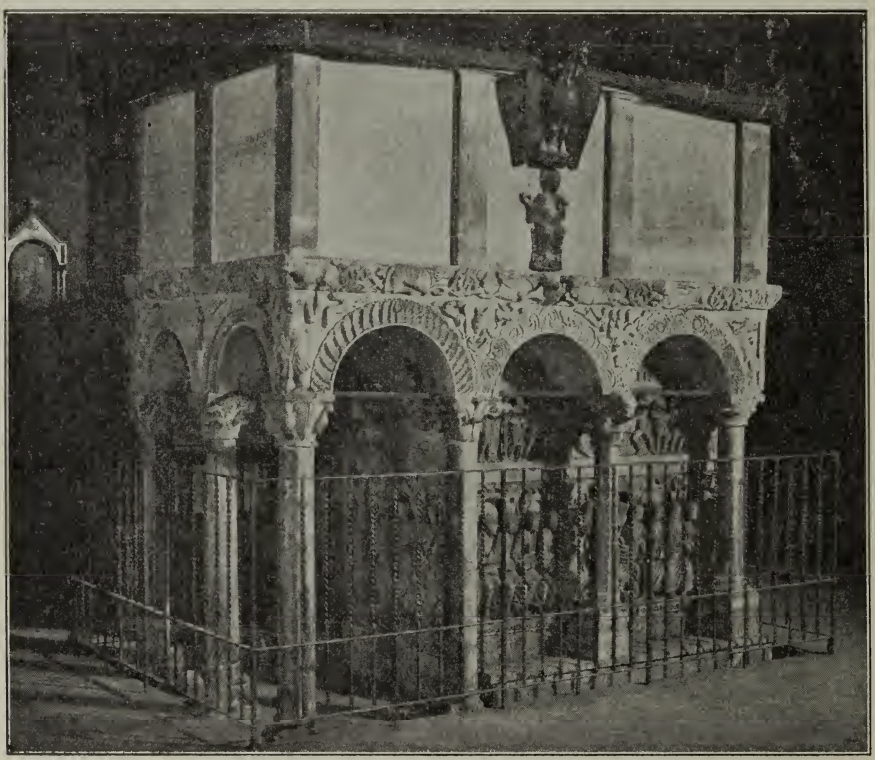

Abb. 4. S. Ambrogio, Kanzel. (S. 15 f.)

ein Überblick über das Atrium und die Fassade läßt erkennen, daß die Backsteine noch in ganz verschiedenen Größen verwendet werden.

Die Türme (der rechte aus dem 8., der linke aus dem 12. Jahrhundert), welche die beiden Seiten des Giebeldaches flankieren, das Satteldach und das flache Kuppeldach über dem hohen Tambour (1200), der nach lombardischer Art die Kuppel nach außen zu verbirgt, bilden eine für die Lombardei sehr charakteristische Architekturgruppe. Leider ist es schwer, sich einen guten Überblick über sie zu verschaffen. Am besten ist die Kuppel mit ihrer doppelten Reihe graziöser Zwerggalerien von dem Hofe des Ospedale militare aus zu betrachten. Die Zwerggalerien ziehen sich auch um die Apsis und am Langhaus unter den Rundbogen-

fenstern hin. Die Frage ist gestellt worden, ob die Verwendung von Zwerggalerien und Rundbogenfriesen, Schmuckteilen, die in der romanischen Kunst der Länder diesseits und jenseits der Alpen eine so große Verbreitung gefunden haben, nicht von hier ausgegangen sei. In seiner Freude am Schmuck und an der bewegten Form in der Architektur neigt der Lombarde ebenso zu dem „zusammengesetzten Rhythmus", wie die deutsche romanische Kunst.

Abb. 5. S. Ambrogio, Mitteltür. (S. 18.)

Wie der Bau selbst in seinen Teilen von dem 4. bis zum 12. Jahrhundert leitet, so auch die darin enthaltenen Werke der Plastik und Kleinkunst. Die eherne Schlange im Mittelschiff, der eine besondere heilende Kraft zugeschrieben wird, ist vielleicht noch ein römisches Werk. Noch eng mit dem antiken Formenideal hängen die in Mosaik ausgeführten Brustbilder der schon erwähnten Heiligen zusammen, die noch heute die von Tiepolo gänzlich verwandelte S. Satirokapelle schmücken. Und auch der Sarkophag, der als Kanzelträger dient, gehört in diese antike Welt hinein (Abb. 4).

Der Darstellungskreis ist freilich ganz christlich. An der Vorderseite befindet sich in der oberen schmaleren Reihe das Brustbild eines Ehepaares, darunter Christus, von heiligen Männern umgeben. Der Herr, jugendlich und bartlos dargestellt, segnet nach griechischem Ritus. Die Männer neben ihm mit den Schriftbändern in der Hand tragen antike Gewänder. Sie zeigen die gleiche Höhe der Köpfe, die gleiche Stellung der Füße. Überall der Zusammenhang mit der spätrömischen Sarkophagplastik! An den Seitenwänden werden Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament erzählt — möglichst viel, möglichst zusammengedrängt. Heidnische und christliche Motive sind vermischt, und die aufsteigenden Rosse des Helios führen den Wagen des Elias gen Himmel. Zu dem Opfer Abrahams bildet die abschließende antike Maske einen seltsamen Gegensatz.

Auch die so streng verborgene Mitteltür der Fassade gehört zu den Werken der ersten christlichen Jahrhunderte (Abb. 5). Am Türring, der aus dem 12. Jahrhundert stammt, steht in einer Inschrift allerdings das Datum 1750.

Quod religio peregrinorum imminuit
Restituitur anno iubilei MDCCL.

Aber dies Datum widerspricht dem Stil des Werkes. Ornamentik, Gewandung, Rüstung, Haltung und Stellung der Gestalten sprechen deutlich für eine alte Zeit. Sie offenbaren „die absterbende Antike". Und wenn wir bedenken, daß die Tür, durch die der Heilige selbst schritt, den folgenden Jahrhunderten ein Heiligtum sein mußte, über welches Tradition und Ehrfurcht ihre Hände breiteten, so ist wohl anzunehmen, daß die alte Tür in das neue Gotteshaus übernommen wurde. Die Wahl des Stoffes spricht für Ambrosius. David war ein Lieblingsheld des großen Bischofs, und Paulus Diaconus berichtet, daß Theodosius sich den verweigerten Zutritt in das Gotteshaus habe erzwingen wollen durch die Berufung auf König David, der trotz Mord und Ehebruch in den Tempel gelangt sei. Damit bekommt die Darstellung der Davidgeschichte noch eine lokale Bedeutung.

Ist dem so, so darf der Kirchentür eine hohe kunstgeschichtliche Bedeutung zugesprochen werden. Älter als die berühmte Tür von S. Sabina in Rom ist sie die einzige erhaltene altchristliche Tür, die noch in das Ende des 4. Jahrhunderts gesetzt werden kann. Sie ist dann die älteste Tür, in der der Sieg der göttlichen Kraft in erzählenden Bildern ausgesprochen wird, wie es nachher durch die Jahrhunderte geschieht bis hin zu den schimmernden Paradiesestüren des Ghiberti in der goldenen Zeit der Renaissance.

Das Datum 1750 bezieht sich auf die Restaurierung der Tür. Zwei der Felder wurden ganz herausgenommen und durch neue ersetzt, an den übrigen Feldern das Fehlende ergänzt, besonders die Köpfe der Gestalten, von denen kein einziger der alten Zeit angehört, und eine Anzahl der Hände. Dann wurde eine grünliche Bronzefarbe egalisierend über die ganze Tür gestrichen, und das „neue" Werk war fertig.

Zu den Werken longobardischer Richtung an Kapitellen im Innern und am Äußern der Ambrogiokirche gesellt sich noch die steinerne Kanzel. Über den antikisierenden Gestalten des Sarkophags erheben sich die krausen germanischen Formen,

Abb. 6. S. Ambrogio, Chormosaik. (S. 20 f.)

wie sie sich bis ins 12. Jahrhundert hin fortsetzen. Zwischen dem Rankenwerk spielen phantastische Tiere; die Ecken, die unten am Sarkophag von den schönen Masken gebildet sind, sind hier oben von hockenden Männern mit stark ausgreifenden Gebärden besetzt. Unten hat die Form, oben die Bewegung das erste Wort.

Nicht nur der antike und der germanische Einfluß, den die lombardische Kunst des ersten Jahrtausends erfuhr, ist in den Kunstwerken der Ambrosiuskirche vertreten, sondern auch der dritte, der byzantinische, dem freilich Venedig in seinen nahen Beziehungen zu Ravenna weit mehr als Mailand unterstellt ist. Früh hatte sich der Ruhm der byzantinischen Künstler, nicht nur als Goldschmiede, sondern auch vor allen Dingen als Mosaizisten weit über ihre Heimat hinweg verbreitet. Sie saßen in Italien und Spanien, und fern von Byzanz ist in ihren Werken die ganze Entwickelung, wie sie der musivische Stil durchschreitet, zu verfolgen. In Italien sind mehr Mosaiken erhalten als in Byzanz selbst. Wie die Formenwelt der Plastik, ist auch die Formenwelt der Mosaiken zuerst von der Antike bestimmt worden; ihr Formenschatz wächst aus der Katakombenmalerei hervor, wie das das Mosaik in der Kapelle S. Aquilino bei S. Lorenzo erwiesen hat. Zuerst begnügte man sich mit symbolischen Zeichen; seit dem 4. Jahrhundert werden aber die Gestalten selbst dargestellt, um sich weiterhin zu festen Typen auszubilden und zuletzt in diesen zu erstarren. Seit dem 5. Jahrhundert entwickelt sich der historische Charakter der Mosaiken. Zu den Gestalten treten, wenn auch oft nur andeutungsweise, landschaftliche und architektonische Teile. Auf großen Flächen, die weithin

sichtbar waren, wurden Mosaiken angebracht — mit Vorliebe in der Apsis und am Triumphbogen. Auch in der Ambrosiuskirche strahlt von der Apsis aus das riesige Bild des Erlösers auf goldenem Grund zu den Gläubigen herab (Abb. 6). Das Mosaik gehört schon einer spätern Zeit an — es ist um 832 gestiftet. Der Zusammenhang mit dem Formenideal der Antike war verloren gegangen, es ist nichts mehr von der erhabenen Würde in ihnen, die die Mosaiken früherer Jahrhunderte auszeichnen. Das Dogma ist die Lehrerin der Kunst geworden. Christus

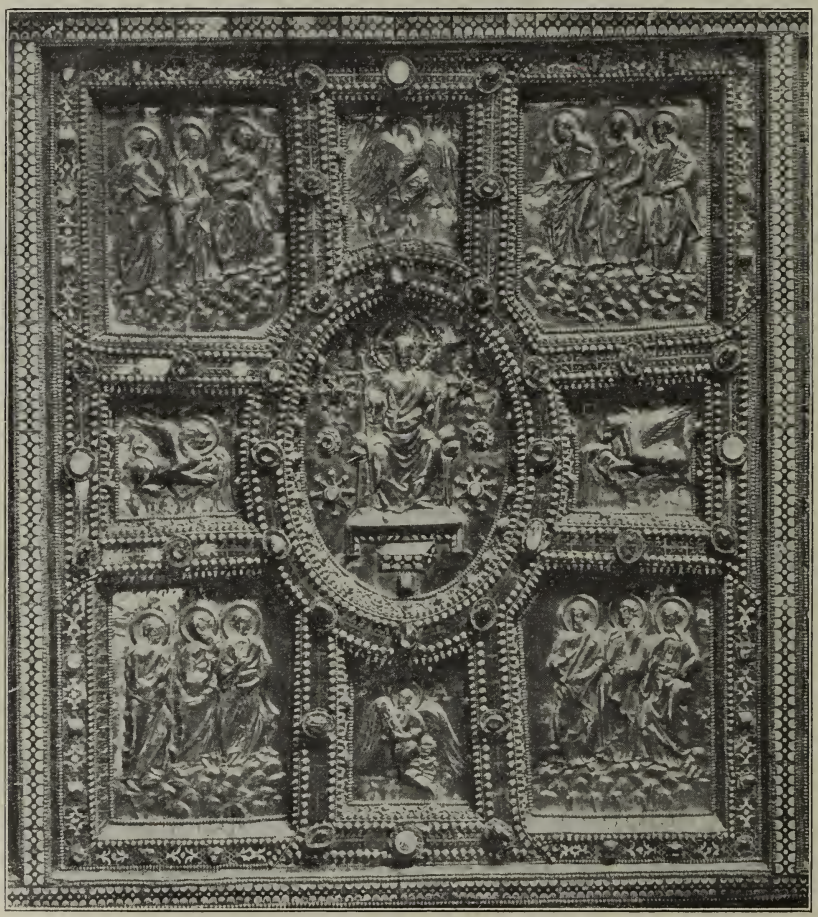

Abb. 7. S. Ambrogio, Antependium, Mittelstück der Vorderseite. (S. 21 f.)

sitzt in der Mitte auf dem überreich geschmückten Thron mit dem byzantinischen Kissen, neben ihm stehen die alten mailändischen Heiligen Protasius, Gervasius, darunter sind Brustbilder der anderen Lokalheiligen angebracht. In den Lüften schweben die Erzengel. Es herrscht strenge Symmetrie. Die Frische und Anschaulichkeit der Erzählung hat sich in die Szenen gerettet, die von dem Leben des heiligen Ambrosius berichten. Die Städte Mailand und Tours sind nach dem Gesetz des pars pro toto durch Kirchen dargestellt — links amtiert der heilige

Ambrosius am Altar, rechts wohnt er der Beisetzung des heiligen Martin bei, zu welcher er der Legende nach von Mailand nach Tours im Traum entrückt wurde.

Das Mosaik bestrahlt das Ciborium, welches wieder unter sich einen kostbaren Schatz mittelalterlicher Goldschmiedekunst birgt — das Antependium des Wolfinus (Abb. 7). Der Erzbischof Angibert stiftete es um das Jahr 835, sein Bildnis ist auf der Rückseite der Altarbekleidung noch zu sehen mit dem viereckigen Nimbus,

Abb. 8. S. Ambrogio, Ciborium. (S. 22.)

wie er nur den Lebenden verliehen wurde. Angibert ist durch die Legende eng mit der Stiftung des Antependiums verknüpft. Es wird erzählt, daß er dem heiligen Leichnam des Ambrosius einen Zahn entwendet und ihn in einen Fingerring habe fassen lassen. Er verlor diese kostbare Reliquie und bei seinem Suchen wurde ihm verkündigt, daß er sie da finden würde, von wo er sie genommen. Der Zahn war zu seinem Heiligen zurückgekehrt. Danach ließ der reuige Angibert einen Altar über den Gebeinen des Heiligen errichten. Das Werk ist äußerst kostbar schon

durch das Material — die Plättchen sind aus Gold, die Zieraten aus Emaille, Goldfiligran und Edelsteinen. Die Behandlung der rein schmückenden Teile läßt teilweise auf Byzanz schließen. Aber die Szenen und Gestalten, wie sie auf der Vorderseite das Leben Christi, auf der Rückseite das des heiligen Ambrosius darstellen, schließen Byzanz aus. Es ist das Werk eines frisch erzählenden Künstlers, dem es darauf ankommt, den Vorgang ganz anschaulich zu machen und der dieser Anschaulichkeit die Tradition opfert. Lebendige Mimik, landschaftliche Momente, unbefangene Beobachtung des Tierlebens treffen hier zusammen. Da 1196 die Kuppel der Ambrosiuskirche einstürzte und die herabfallenden Trümmer vermutlich auch die Altarbekleidung beschädigten, ist eine Wiederherstellung der Stiftung des Angibert anzunehmen. Teile des ursprünglichen Antependiums sind dazu verwendet — so die Platte mit der Darstellung der Krönung des Angibert. So würde der Zusammenstoß der verschiedenen Stilarten, die das Antependium in das 9. und in das 13. Jahrhundert setzen lassen, sich erklären. Ganz dunkel ist die Persönlichkeit des Meisters Wolfinus, dem das Werk zugeschrieben wird.

Wie sich die kunstgeschichtlichen Fragen, die sich an das Antependium knüpfen, auch endgültig lösen mögen, die hohe Bedeutung dieser sorgsam behüteten, durch zwölf Schlüssel bewahrten Altarbekleidung bleibt bestehen. Es ist von den zahlreichen metallnen Antipendien des Mittelalters das einzige, welches vollständig erhalten ist.

Auch die Erneuerung des Ciboriums wurde durch den Einsturz der Kuppel 1196 veranlaßt (Abb. 8). Auf dem Chormosaik ist die alte Form des Ciboriums, an dem Ambrosius amtierte, zu sehen; es ist mit seinem runden Dach durchaus verschieden von dem heutigen, welches an das des Arnolfo die Cambio anklingt. Vier schwere, sich stark verjüngende Porphyrsäulen mit goldenen Kapitellen tragen das Dach; sie sind die einzigen Teile, die sich sicher aus dem 9. Jahrhundert herüber gerettet haben. Das Zeltdach zeigt auf blauem Grund goldene Gestalten in vier Repräsentationsbildern. Auf der Vorderseite Christus, der Petrus und Paulus Schlüssel und Buch reicht, rechts Gervasius zwischen zwei sich bückenden Männern, links Protasius zwischen zwei Frauen, auf der Rückseite Ambrosius zwischen zwei Diakonen. Der erste Blick auf diese Gestalten ruft durch die streng symmetrische Anordnung, das leuchtende Gold der Gewänder, welche die Glieder deutlich hervortreten lassen und die verhüllten Hände der Apostel den Gedanken an einen byzantinischen Meister wach. Aber nur für den ersten Blick. Gar bald erkennt man sowohl den Zug zu antiker Einfachheit als den zur naturalistischen Charakteristik des 13. Jahrhunderts. Die goldene Gestalt Christi sitzt auf einem schlichten Thron, an den Gewändern ist jeder Aufputz vermieden. Hingegen hat der Künstler versucht, nicht nur durch die Bewegung, sondern auch durch den Kopf zu charakterisieren. Bei den profanen Persönlichkeiten ist das Zeitkostüm beobachtet — so an den rotbestrumpften und schwarzbeschuhten Bürgern und den Frauen mit den Kopfbedeckungen des 13. Jahrhunderts. Daneben fehlen im Ornament weder Anklänge an die longobardische und fränkische, noch an die gotische Art.

Mailändische Kirchen bis zum 13. Jahrhundert.

Die größte Anzahl der Kirchen, welche vor oder zu gleicher Zeit mit S. Ambrogio gebaut wurden, sind von Grund aus im Lauf der Jahrhunderte verändert worden. In dem Museo Archeologico ist ein Stück der alten kleinen Radegondakirche aus dem 12. Jahrhundert aufgestellt mit dicken Diagonalrippen an den Kreuzgewölben und Kapitellen aus Werkstein auf dem aufgemauerten Backsteinpfeiler. Die kleine Kirche S. Celso, neben S. Maria presso il Celso, eine der ältesten in Mailand, die sich nur einmal jährlich der Gemeinde öffnet, ist eine dreischiffige Basilika ohne Querschiff. Das Langschiff besteht nur aus zwei Jochen. Die Kapitelle und Konsolen, die den Bogenfries im Chor beleben, zeigen die alte longobardische Formenwelt. Von ungeheurem Interesse für die alte Zeit würde die heilige Grabeskirche sein, wäre sie nicht unter Carlo Borromeo im Jahr 1717 vollständig umgebaut worden. Sie war schon 1039 durch den Münzmeister Benedetto da Rozzone gestiftet, und aus der Kreuzzugsbegeisterung heraus im 12. Jahrhundert nach der heiligen Grabeskirche in Jerusalem umgebaut worden. Die Vierung ist überhöht, unter ihr hat wohl eine Darstellung des heiligen Grabes gestanden, oben ziehen sich Emporen hin. Chor und Querschiff schließen in Konchen ab, auch nach dem heutigen Langschiff zu ist der gleiche Abschluß anzunehmen, so daß die Kirche S. Sepolcro wieder ein Beispiel des konzentrierten Zentralbaues war, zu welchem die Architektur in Mailand immer wieder zurückkehrt. Der tiefe Bogen, unter dem der Eintretende steht, ist die ursprüngliche Vorkirche, der Narthex, gewesen. Dem Äußeren ist jetzt wieder eine Backsteinfassade gegeben worden. Sie ist durch lisenenartige Streben geteilt und hat gekuppelte rundbogige Fenster. Die Zwischensäulen sind aus Werkstein. Der Rundbogenfries am Giebel steht auf weißem Grunde. Auch an den Langwänden lassen sich die alten Zierformen des Backsteinbaues, der Rundbogenfries und die Lisenen, erkennen.

Eine besondere Eigentümlichkeit besitzt das Kirchlein noch durch seine Krypta, die sich in der ganzen Größe des Oberbaues erstreckt. Doch ist selbst diese Krypta nicht in die alte Zeit zu rechnen, zu welcher Vermutung der altertümliche Schmuck der Säulen verleiten möchte. Diese sind zum Teil noch aus dem alten Bau herübergenommen. Die Anlage einer solchen großartigen Krypta läßt sich für das Mittelalter nicht annehmen.

Die kleine Kirche S. Babila ist ursprünglich eine Hallenkirche gewesen. Heute legt sich eine verfallene Barockfassade an das Langhaus aus Backstein an, das auf der Vierung die lombardische flache Kuppel und neben sich den Campanile hat. Das Innere ist neuerdings einer stilgerechten Restauration unterzogen worden.

Die Geschichte der eigenartigen Kirche S. Nazzaro il Grande geht bis zur Zeit des Urchristentums zurück. Sie wurde S. Nazzaro il Grande genannt im Gegensatz zu dem Kirchlein S. Nazzaro in Campo, heute S. Celso; denn als der heilige Ambrosius die Gebeine des Mailänder Märtyrers S. Nazarius außerhalb des Stadtbezirks gefunden hatte, brachte er sie im Jahre 396 in die Peter und Paul geweihte Kirche, die dadurch den Namen S. Nazzaro erhielt. Sie war ursprünglich in der von Ambrosius bevorzugten Kreuzesform erbaut, und sie hat, als sie 1075 umgebaut wurde, diese ihre ursprüngliche Form behalten. Trotz des Langschiffes, das allerdings nur zwei Joche hat, macht sie den Eindruck eines Zentralbaues durch ihre Weiträumigkeit, durch das gewölbte Querschiff mit den rundbogigen Abschlüssen, welches sich nach der Altarseite zu in Kapellen öffnet, und durch die stattliche Kuppel. Spricht hier auch die Kreuzzugsstimmung? Dehio sieht in S. Nazzaro eine wahrscheinliche Nachbildung der Apostelkirche in Konstantinopel. Aber wenn das oberitalienische Mittelalter wiederholt die Ideale des Zentralbaues aufnimmt, so tut sie es, weil ein heimisches Element dabei mitwirkte. Wieder taucht hier die herrliche Lorenzokirche vor unserm Geiste auf. Sie hat den Sinn für Zentralanlagen entwickelt, der bei den Lombarden nie erstarb.

Das Oratorium der heiligen Katharina und die Grabkapelle der Trivulzio sind Anhängsel der S. Nazzaro il Grande.

Was sind diese Reste im Vergleich zu der blühenden Kirchenstadt des frühen Mittelalters! Erst muß die Geschichte von der gewaltigen Persönlichkeit des Ambrosius und seiner weit in die Folgezeit hineinreichenden Wirkung erzählen, damit wir uns das ehemalige Stadtbild von Mailand vorstellen können, das von dem heutigen durch so viele Zerstörungen und Umbauten getrennt ist.

Profanbauten des Mittelalters.

Auch von den Profanbauten sind aus dem mittelalterlichen Mailand nur wenige Reste erhalten. Kaum finden sich Spuren der ehemaligen so berühmten Befestigungen, die Tore sind fast alle aus dem 19. Jahrhundert. In glänzender Weise wächst das Castello zu einem Bau der Vergangenheit wieder in die Gegenwart hinein. Es gehört aber nach seinem Charakter und seiner Bedeutung erst dem 15. Jahrhundert an. Was sich in dem modernen Mailand noch an älteren Baugruppen erhalten hat, fällt in die Zeit der Spätrenaissance und des Barock, so die Straßengruppe um die Piazza Borromeo herum. Mailand ist nicht reich an altertümlichen Stadtbildern. Am unmittelbarsten als Architekturbild des Mittelalters berührt uns die Piazza dei Mercanti, westlich vom Domplatz, obwohl auch sie durchaus nicht den ursprünglichen Charakter bewahrt hat. Das Aufblühen der Städte, das Bewußtsein von ihrer Bedeutung ließ die Bürgerschaft nicht lange Genügen an den alten Bauten finden.

Von jeher war dieser Platz einer der wichtigsten Teile der Stadt, in der kaiserlichen Zeit vielleicht das „Campidoglio" des alten Mediolanum. Im Mittelalter war hier das alte Broletto. Unter Broletto verstand man die Anlage von den in Oberitalien sehr beliebten Hallenbauten zu allgemeinen Zwecken. Man fügte diese Hallenbauten auch dem Stadthaus, dem Palazzo Pubblico, bei. Das ganze Erdgeschoß bildete zuweilen eine solche Hallenanlage, in welcher sich die Volksmenge versammelte. Auch das Broletto zu Mailand war der Sitz des Podestà. Im Anfang des 13. Jahrhunderts war der Platz nach allen vier Seiten geschlossen. Fünf Tore führten nach der Stadt hinaus. Nicht nur der Podestà mit seiner Familie hatte hier seine sichere Wohnung, sondern auch die Bankiers, Richter usw. Der Podestà Oldrado Grassi erbaute 1233 einen neuen Palazzo Pubblico. Das Jahr ist durch die Inschrift bezeugt, die unter dem Reiterstandbild des Podestà über dem Portal des Baues steht; er wird darin als vortrefflicher Podestà, Erbauer der Halle und Verbrenner der Ketzer gerühmt.

Dieser Palazzo Pubblico ist ein rechteckiges Gebäude, dessen großer Versammlungsraum im Erdgeschoß durch 18 Säulen getragen wird. Er hatte nur ein Stockwerk mit schönen gekuppelten rundbogigen Fenstern mit Backsteinzierat. Darüber schloß er mit einem Gesims ab.

Im 18. Jahrhundert wurden die Fenster zugemauert, ein zweites Stockwerk mit runden Fenstern aufgesetzt, das Gesimse zerstört, die Außenseite geweißt. Für die Wiederherstellung des alten Stadthauses muß man auf die Zukunft hoffen, die für Mailands künstlerische Vergangenheit so viel verspricht. Schon im 13. Jahrhundert hieß dieser Platz das neue Broletto. Im Jahre 1316 kaufte Matteo Visconti das Haus der Familie Osii am südlichen Teil des Platzes und baute hier eine Loggia, die zum Verlesen der öffentlichen Anlegenheiten dienen sollte. Diese Loggia

dei Osii ist noch erhalten, doch nicht mehr im alten Zustand. Die unteren Säulen sind im 18. Jahrhundert eingesetzt und der obere, mit Figuren geschmückte Teil gehört dem 15. Jahrhundert an, denn die Visconti interessierten sich auch weiterhin für das Broletto (Abb. 9).

Noch im 14. Jahrhundert wurde die Badia dei Mercanti erbaut an der Stelle, wo heute das Collegio dei Nobili steht. Die Badia schloß sich an einen schon bestehenden Bauteil an — an den Turm, dem man heute sein Alter (er stammt aus dem 13. Jahrhundert) nicht ansieht —, er ist von Seregni umgebaut worden. Von der Loggia dei Osii wurden die Todesurteile verlesen, von dem Turm aus zu den Hinrichtungen geläutet.

Im Südwesten des Platzes sind noch die freilich sehr verkümmerten und verbauten Reste einer Backsteinhalle zu sehen, die mit dem Bau zusammenhängen, den Azzo Visconti (1336) errichten ließ. Auch hier muß die Geschichte eintreten, wo die Anschauung versagt.

Abb. 9. Loggia degli Osii. (S. 25 f.)

Abb. 10. Bestattung der hl. Katharina, von Luini. Brera.

Die Visconti und die Sforza.

Nachdem Mailand 1183 wieder als freie Stadt von dem Kaiser anerkannt worden war, hatte es sich schnell und kräftig entwickelt. Die Bürgerschaft erstarkte im Bewußtsein eignen Wertes und eigner Bedeutung; die Sicherheit, die die befestigten Mauern gewährten, zog mehr und mehr Adlige in die Stadt. Aber sie brachten den Gedanken an ihre bevorzugte Stellung mit in ihre neue Heimat — ihre Ansprüche stellten sich denen der eingesessenen Bürgerschaft gegenüber. Noch mehr Gegensätze bildeten sich innerhalb der Stadtgemeinde aus. Der Kampf zwischen den Parteien, zwischen Guelfen und Ghibellinen, wurde auch in Mailand so stark, daß die Sehnsucht der beunruhigten Bürgerschaft nach einem festen Oberhaupt wuchs. Noch hatte Mailand seine republikanische Verfassung, als die Visconti in die Schicksale der Stadt eingriffen.

Die Visconti waren erzbischöfliche Ritter gewesen, daher ihr Name: Vice comites. Sie waren nicht die erste Familie, die in der Geschichte der Stadt eine führende Stellung einnahm; ihnen war die guelfische Familie della Torre vorangegangen — Martino della Torre † 1263 hatte zuerst den Titel Anziano, Ältester oder Signore geführt. Ihr gegenüber entwickelte sich allmählich die ghibellinische Familie der Visconti zu immer größerer Macht, und Erzbischof Otto aus dem Hause der Visconti wußte 1277 den unbeliebten Napo della Torre, der sich 1274 zum Reichsvikar hatte ernennen lassen, zu beseitigen.

Die Visconti repräsentieren „die vollständigste Ausbildung der Tyrannis im 14. Jahrhundert". Gegen alle Verschwörungen ihrer alten Feinde, der Torre, wußten sie ihre Stellung zu behaupten. Zuerst empfand das durch viele Kämpfe ermüdete Mailand den starken Willen eines einheitlichen Oberhauptes als eine

Wohltat. Die Ausdehnung der äußeren Macht war ein erstes Ziel der Tyrannis: „Da aus inneren Gründen politische Verfassungen wie diese um so viel haltbarer sind, als das Gebiet größer ist, so waren die mächtigen Gewaltherrschaften stets geneigt, die kleineren zu verschlingen. Welche Hekatombe kleiner Herrscher ist nur allein den Visconti in dieser Zeit geopfert worden!" (Burckhardt.)

Azzo Visconti hatte sich 1328 von Ludwig dem Bayern zum Reichsvikar ernennen lassen und schon die ganze Lombardei unter seine Herrschaft gebracht. Die Visconti verstärkten ihre Macht wesentlich dadurch, daß sie die erblich gewordene Signoria nnd das Reichsvikariat auf sich vereinigten.

Giovanni Visconti 1349—1354, der seit 1328 Erzbischof von Mailand gewesen war, wußte durch seine mildere Regierung und bedeutende Erwerbungen, sogar der von Bologna, das Ansehen seines Hauses noch zu vergrößern. Der steigende Glanz der Visconti erregte gar bald die Aufmerksamkeit und die Eifersucht anderer Fürsten und Städte, Giovanni aber knüpfte mit den wichtigsten Herrschergeschlechtern Oberitaliens, so mit den Scaligern und den Gonzaga, Verbindungen an, bildete ein vortreffliches Söldnerheer und wußte seinen Reichtum außerordentlich zu vermehren. „Die falsche Allmacht" nennt Jakob Burckhardt die Macht dieser Tyrannen. Die falsche Allmacht traut niemandem, und so ist die Herrschergeschichte der Visconti reich an Willkür und Grausamkeit.

Bernabò, der Neffe des Erzbischofs Giovanni, zeigt sich als der gewaltsamste und grausamste Selbstherrscher; 5000 Jagdhunde müssen für die wichtigste Beschäftigung seines Lebens, für die Eberjagd, gefüttert werden. Einen Menschen, der geträumt hatte, er habe einen Eber umgebracht, ließ der Fürst schmählich verstümmeln.

Der andere Neffe des Giovanni, Giovanni Galeazzo, hat in unmenschlichster Weise seine Erfindungsgabe an neuen Martern geübt. Beide Visconti erdrückten fast das Volk durch eine ungeheure Steuerlast, denn sie wollten den fürstlichen Glanz der Tyrannis bis zum Übermaß zeigen. Bernabò stattete seine sieben Töchter je mit hunderttausend Goldgulden aus. Seine Herrschaft nahm ein plötzliches Ende. Sein Schwiegersohn Giangaleazzo wußte sich seiner 1385 mit List zu bemächtigen, setzte ihn und seinen Sohn gefangen und übernahm selbst die Regierung, der er einen neuen Glanz durch den Herzogstitel verlieh, welchen er sich 1395 vom Kaiser Wenzel für hunderttausend Goldgulden gekauft hatte.

Seine Regierungszeit bezeichnet die höchste Machtentfaltung der Visconti. Giangaleazzo war der Mann der weitgehendsten Pläne, sein Sinn ging durchaus auf das Große, Gewaltige, Absolute, dem er ohne Zögern jedes moralische Bedenken, wofern er ein solches zu empfinden imstande war, opferte. Seine Eroberungsgelüste trugen ihn weit über das Gebiet der Lombardei hinaus. Sein Gedanke war, den Königssitz in Florenz aufzuschlagen. Er hatte käuflich die Signoria von Siena an sich gebracht, sich Perugia, Verona und Vicenza untertan gemacht. Da er über sehr große Geldmittel verfügte, wußte er seine Gegner aufs empfindlichste zu schädigen; so verwendete er z. B. dreihunderttausend Goldgulden zu Dammbauten, die Mantua und Padua erforderlichenfalls wasserlos und dadurch wehrlos machten.

Auch in seiner Prachtliebe herrscht der Sinn für das Kolossale. An seinen Namen knüpft die Gründung des Doms und der Certosa bei Pavia an; er wollte mit diesen Bauten die größte Kirche und das wunderbarste Kloster der Welt errichten. Er legte eine große Bibliothek und eine große Reliquiensammlung an.

Seine Nachkommen glichen ihm nicht. Sie waren in nichts mehr groß, auch nicht im bösen. Giangaleazzo hinterließ, als er 1402 im 55. Lebensjahre starb, zwei junge Söhne, die nicht imstande waren, seine Pläne auszuführen; sein Tod bezeichnet vielmehr den endgültigen Verfall des Hauses der Visconti.

Giovanni Maria, der nach Giangaleazzo regierte, war ein Wüterich furchtbarster Art. Er fütterte seine Jagdhunde mit Menschenfleisch und wußte sich auf solche Weise unliebsamer Menschen zu entledigen. Zehn Jahre ertrug das Volk dieses Ungeheuer, dann fand er einen gewaltsamen Tod — er wurde 1412 von Verschworenen an der Kirche S. Gottardo niedergestoßen.

Daß sein Bruder Filippo das Herzogtum Mailand nochmals zu einer, wenn auch nur kurzen Machtentfaltung zu bringen vermochte, lag vornehmlich an dem berühmten Condottiere Francesco Bussone von Carmagnola, den er in seinen Diensten hatte. Dieser ging freilich nachher zu seinen Feinden, den Venezianern über, die ihn für seine Dienste 1432 auf dem Markusplatz aufhängten. Francesco Bussone war ein Typus jener Söldnerführer, die für die Geschichte Italiens im 15. Jahrhundert so bedeutsam wurden. Aus einem Condottiere ist der spätere Herzog von Mailand erwachsen.

Der Condottiere, der ein Fürstentum erwirbt, ist, wie Jacob Burckhardt es bezeichnet, die höchste, meist bewunderte Form der Illegitimität des 15. Jahrhunderts in Italien. Bei den unaufhörlichen Kriegen, die das Land beunruhigten, bei der Unsicherheit des oft unrechtmäßigen Besitzes der so schnell und auf gewaltsame Art entstandenen Tyrannis waren erfahrenere Söldnerführer von höchster Bedeutung. Das Verhältnis zwischen dem Fürsten und dem Condottiere hatte keinerlei moralische Grundlage. Macchiavelli rät dem Condottiere, entweder gleich nach dem Siege sich und das Heer seinem Fürsten zur Disposition, oder sich mit dem Heere dem Fürsten feindlich gegenüberzustellen, und in der Tat war der Condottiere immer in Gefahr. Siegte er, so war er ein gefährlicher Nebenbuhler, wurde er besiegt, so war er ein untauglicher Führer. War sein Brotherr seiner nicht mehr absolut sicher, so befand er es für besser, sich seiner zu entledigen, und die alte Anekdote, daß die Bürger einer Stadt einen Condottiere, der für sie gekämpft und gesiegt hatte, der ihnen aber gefährlich schien, erst töteten und dann zum Stadtheiligen machten, ist und bleibt charakteristisch für die Stellung dieser Führer.

„Ich habe kein Vaterland", sagt der Condottiere Prinzivalli in Maeterlincks Monna Vanna, „ich bin nur ein Söldner, treu, solange man mir treu ist, und ein Verräter, sobald man mich verrät". Dieses Unabhängigkeitsgefühl, das aus einem unberechenbaren Abhängigkeitsverhältnis geboren wurde, gab den Condottieren ihre Macht. Sie waren alles durch ihre Persönlichkeit, und ihre Persönlichkeit unterwarf sich die Verhältnisse. „Sie hätten Heroen an Entsagung, Charaktere wie Belisar sein müssen, wenn sich nicht der tiefste Haß in ihnen hätte sammeln sollen, nur die absoluteste innere Güte hätte sie davon abhalten können, absolute Frevler

zu werden. Und als solche, voller Hohn auf das Heilige, voller Grausamkeit und Verrat gegen die Menschen lernen wir manche von ihnen kennen, fast lauter Leute, denen es nichts ausmacht, in päpstlichem Bann zu sterben. Zugleich aber entwickelt sich in manchen die Persönlichkeit, das Talent bis zur höchsten Virtuosität und wird auch in diesem Sinne von den Soldaten anerkannt und bewundert; es sind die ersten Armeen der neueren Geschichte, in denen der persönliche Kredit des Anführers ohne weitere Nebengedanken die treibende Kraft ist. Glänzend zeigt sich dies z. B. im Leben des Francesco Sforza." (J. Burckhardt.)

Francesco Sforza wurde der Nachfolger von Maria Filippo Visconti. Nicht unmittelbar, denn Mailand war seiner Fürsten müde und kehrte nach dem Tode des letzten Visconti zur republikanischen Verfassung zurück, die aber nur drei Jahre dauerte, 1447—1450. Denn in dem Hader der Parteien innerhalb der Stadt und dem Kampfe mit den aufständischen unterworfenen Städten mußte sich bald der Wunsch nach einer festen monarchischen Herrschaft wieder ausbilden. Und auf diesen Augenblick hatte Francesco Sforza, der Schwiegersohn des letzten Visconti, nur gewartet.

Jacopo, der Vater des Francesco, stammte aus der kriegerischen Familie eines romagnolischen Bauerngeschlechtes und war selbst ein berühmter Condottiere gewesen, dem sein Brotherr den Namen Sforza, d. h. Erzwinger, gegeben hatte. In seiner Familie hatte durchaus ein kriegerischer Sinn geherrscht, auch bei den Frauen; „die ganze Wohnung war Arsenal und Wachtstube". Seine Schwester rettet ihn einst vom Tode, indem sie den königlichen Unterhändler gefangen nimmt, der ihn bedroht. Mit außergewöhnlichen Körperkräften verband Jacopo die Klugheit eines Eroberers, der lieber erhält statt zerstört und der das Lasterhafte nicht tut, weil es vernunftwidrig ist. Seinem Sohne Francesco schwebte von Anfang an das Ziel des erfolgreichen Condottiere, die Fürstenkrone, vor, die durch die Volksgunst gewonnen wird.

Francesco war beim Tode des Filippo Maria 1447 schon 46 Jahre alt. Er hielt sich klug zur republikanischen Partei und machte sich dadurch sehr beliebt. Als er 1450 zum Herzog gewählt wurde, begrüßte ihn das Volk mit lautem Jubel; das dichte Gedränge trug ihn auf seinem Pferde in den Dom hinein, ohne daß er einen Fuß breit Platz gehabt hätte, um abzusteigen.

Francesco Sforza war in keinem Sinne ein Tugendgraf, er verwendete gute und schlechte Mittel, um zu seinem Ziele zu kommen; aber er verstand, daß Ruhe, Besonnenheit und Frieden seiner Stadt not tat. Er schloß mit Venedig 1454 Frieden und suchte hauptsächlich seine Kraft zur Hebung der inneren Wohlfahrt seines Landes zu verwenden. Alles, was Mittel zu diesem Zwecke war, war seines Interesses sicher: Handel, Gewerbe, Wissenschaft und Kunst, Ackerbau und Industrie. Er gründete das große Hospital, eine Einrichtung in modernem Sinne. Er baute das zerstörte Kastell, in dem die letzten Visconti so grausam geherrscht, wieder auf, er beteiligte sich an den großen begonnenen Bauten der Stadt und ihrer Nachbarschaft. Er blickte nach allen Seiten, um den Glanz seiner Residenz zu erhöhen, so berief er z. B. französische und flämische Meister für sein Atelier der Tapetenweberei. Der verwirrende Reichtum, den er um sich verbreitete, ließ die

neue Herzogswürde nur noch heller strahlen. In dem Brautschatz, den seine Tochter Hippolyta dem Herzog von Calabrien mitbringen sollte, erreichten Gewänder und Juwelen allein den Wert von 30 000 Dukaten.

Als aber Francesco Sforza 1466 starb, erblich auch das Glück Mailands. Sein Sohn und Nachfolger Galeazzo Maria 1466—1476 hatte den Glanz des väterlichen Hofhaltes fortsetzen gelernt, aber nicht die Klugheit und die Ruhe des Francesco geerbt. Er war willkürlich und gewaltsam; seine Regierung war auch nur von kurzer Dauer, schon 1476 wurde er von drei Edelleuten auf dem Kirchgang ermordet. Mit seinem Tode begann ein Familienzwist folgenschwerster Art.

Galeazzo Maria hatte ganz unumschränkt geherrscht, unbequeme Verwandte hatte er verbannt. Jetzt traten diese wieder auf den Plan, und Bona, die Gattin des Galeazzo Maria, die die Regentschaft für ihren unmündigen Sohn Giovanni Galeazzo übernommen hatte, mußte nach vergeblichen Kämpfen die Vormundschaft an Lodovico Sforza (seiner gelblichen Hautfarbe wegen il moro genannt), den Oheim des Verstorbenen, abtreten.

An Lodovicos Regierungszeit knüpft die glänzendste Epoche mailändischer Kunst an, an seinem Hofe lebten Bramante und Lionardo, aber in seine Regierungszeit fällt auch die Berufung fremder Mächte und damit der Beginn der Fremdherrschaft für die unglückliche Stadt.

Indem Lodovico zur Sicherung seiner Macht sich sowohl mit Kaiser Maximilian I. als auch mit Karl VIII. von Frankreich verbündete, zog er zwei begehrliche Mächte nach der Lombardei, nicht nur zu seinem eigenen, sondern auch zum Unheil von ganz Italien.

Durch Gewalt und List hatte sich Lodovico zum Herrscher gemacht. Die gewaltsam errungene Herrschaft stürzte schon 1499 zusammen, aber diese zwanzig Jahre hindurch war der mailändische Hof der glänzendste Europas. Mit der tiefsten Sittenlosigkeit ging die höchste künstlerische Entwickelung Hand in Hand. Über die menschlichen Beziehungen an dem fürstlichen Hofe können die Worte Glosters gesetzt werden: „Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich. In den Städten Meuterei, auf dem Lande Zwietracht, in Palästen Verrat — der König weicht aus dem Gleise der Natur, da ist Vater wider Kind. Wir haben das Beste unserer Zeit gesehen: Ränke, Herzlosigkeit, Verrat, und alle zerstörenden Umwälzungen folgen uns rastlos bis an unser Grab."

„Der Moro", sagt J. Burckhardt, „ist die vollendetste fürstliche Charakterfigur dieser Zeit und erscheint damit wieder wie ein Naturprodukt, dem man nicht ganz böse sein kann. Bei der tiefsten Immoralität seiner Mittel erscheint er in deren Anwendung völlig naiv; er würde sich wahrscheinlich sehr gewundert haben, wenn ihm jemand hätte begreiflich machen wollen, daß nicht nur für die Zwecke, sondern auch für die Mittel eine sittliche Verantwortung existiert." Er setzt eine solche auch nicht bei anderen voraus und lehnt die Hilfe seines Bruders ganz naiv mit den Worten ab: „Nichts für ungut, ich traue euch nicht, wenn ihr schon mein Bruder seid".

Schon in der Jugend hatte sich Lodovico durch glänzende geistige Gaben ausgezeichnet; sein lebhaftes Interesse für die humanistischen Bestrebungen, das ein vorzügliches Gedächtnis unterstützte, der Sinn für Kunst und Wissenschaft be-

gleitete ihn durch alle Phasen seines wechselvollen Lebens. „Plejaden von Humanisten" füllten seine Residenz, und die Chronisten zählen alle Götter des Olymps auf, die sich für den Hof des Moro bemühen. Weit näher aber als den Gelehrten und Dichtern stand Lodovico noch den bildenden Künstlern, und er wurde nicht müde, seine Hauptstadt auszuschmücken; die Kirche S. Celso, das Battisterium von S. Satiro, die Kirche Maria delle Grazie erzählen von seiner Bauluſt. Vergangen sind die Kunstwerke, die zu den unzähligen Hoffesten geschaffen wurden, bei denen Lodovico selbst in herrlichster Pracht erschien. Der berühmte Diamant Karls des Kühnen funkelte bei solchen Gelegenheiten an dem Gewande der imponierenden fürstlichen Gestalt, deren hoher Wuchs das Erbteil der Sforza war.

Nur kurze Zeit stand ihm seine Gattin Beatrice von Este zur Seite, die, ehrgeizig und zielbewußt, ihm eine wahre Gehilfin gewesen ist. Beatrice war erst fünf Jahre, als sich Lodovico mit ihr verlobte, 1491 vermählte er sich mit der Sechzehnjährigen, um sie nach einigen Jahren schon wieder zu verlieren (1497). Sein ausdrücklicher Wunsch, neben ihr beigesetzt zu werden, beweist, wie ergeben er ihr war.

Dem glänzenden Leben Lodovicos folgte 1499 der jähe Sturz. Lodovico hatte sich von seinem Verbündeten, dem Kaiser Maximilian, offiziell mit dem Herzogtum Mailand belehnen lassen — im Namen des Reiches, aber dieser Verbündete schien ihm nicht stark genug, als es galt, den Kampf mit Ferdinand von Neapel aufzunehmen, dessen Enkel berechtigte Ansprüche auf Mailand hatte. Lodovico rief daher Karl VIII. von Frankreich zu Hilfe, und nun überschwemmten fremde Söldnerscharen Italien. Mailand wird der Schauplatz fortdauernder Kämpfe. Die Macht Lodovicos wurde von den Großmächten vernichtet; er floh 1499 vor Ludwig XII. von Frankreich, der als Enkel eines Visconti Ansprüche auf Mailand erhob. Damit war das Reich der Sforza zu Ende. Wohl kehrte Lodovico 1500 noch einmal nach Mailand zurück, aber fast unmittelbar darauf gelangte die Stadt wieder in den Besitz der Franzosen. Lodovico fiel in die Hände seiner Feinde, und der glänzende Moro starb als Gefangener in Loches.

Mit seinem Tode endigten noch nicht die Kämpfe um die unglückliche Stadt, die von einer Hand in die andere ging. Bis 1513 verblieb Mailand den Franzosen, dann gelangte es durch die Schlacht von Novara an den Sohn Lodovicos, Massimiliano, 1515 eroberte es Franz I. durch die Schlacht bei Marignano zurück, 1521 gewinnt es Karl V., der Francesco Sforza II. damit belehnt. Nach dem Tode des Francesco Sforza II. 1533 fällt es dem deutschen Lehnsherrn wieder zu. Die Zeit der Visconti und der Sforza ist die Zeit der höchsten Kunstblüte in Mailand. Die Regierungszeit dieser beiden Geschlechter umfaßt die Gründung und zum Teil auch die Ausgestaltung der bedeutendsten Bauwerke Mailands, des Doms, des Castello, des großen Hospitals. Bramante und Lionardo haben unter den Sforza in Mailand geweilt. Es gibt ein Mailand der Sforza, wie es ein Florenz der Medici gibt.

Abb. 11. Der Dom. (S. 38.)

Die Gotik und der Dom.

Der Dom zu Mailand ist der Mittelpunkt der Stadt, das Ziel auch des flüchtigsten Touristen. Er ist ein „Marmorgebirge", „zauberhaft bei Tage und fabelhaft bei Nacht". Er ist der größte „gotische" Dom der Welt, der Gegenstand der Bewunderung von Tausenden und Abertausenden, und doch hat kaum ein Bau so verschiedenartige und darunter so harte Urteile über sich ergehen lassen müssen! Goethe schreibt an Karl August 1788: Gestern war ich auf dem Dome, welchen zu erbauen man ein ganzes Marmorgebirge in die abgeschmacktesten Formen gezwungen hat. Die armen Steine werden noch immer gequält, denn der Unsinn oder vielmehr der Armsinn ist noch lange nicht zu Ende".

Die Baugeschichte erklärt die divergierenden Urteile. Das 14. Jahrhundert hatte Oberitalien das Aufblühen seiner Städte gebracht. Die mächtigen Stadtgemeinden wollten sich nicht mehr mit den mittelalterlichen Bauten begnügen. Der Fürst und die Bürgerschaft beschlossen gemeinsam, den größten Dom der Welt zu errichten. Er wurde auf der Stelle erbaut, wo die Kirche S. Maria Maggiore gestanden hatte. 1386 wurde der Grundstein gelegt, und schon 1392 konnte die erste Messe darin gelesen werden.

Die ersten Baumeister waren Oberitaliener, Simone da Orsenigo wird 1387 als erster genannt. Die vielgerühmten Campionesen waren an dem Bau

tätig. Aber Giangaleazzo, der durch seine Handelsverbindungen mit Frankreich in naher Beziehung stand, dessen Gattin eine französische Prinzessin war, hatte seinen Blick auf den Baustil gerichtet, der jenseits der Alpen in höchster Blüte stand — auf den gotischen. Ausländische Architekten werden nach Mailand gerufen. Schon 1389 hat Nicolas de Bonneaventure, ein Franzose, seinen Rat zu erteilen, 1391 ein Deutscher, Hans von Fernach, der dann nach Köln reist, um einen Baumeister zu holen. 1394—1395 ist der Baumeister des Straßburger Münsterturms, Ulrich von Ensingen, am Mailänder Dom beschäftigt, dann leitet Heinrich Parler von Gmünd kurze Zeit den Dombau; er fordert den Abbruch alles bis dahin Erbauten, wird aber von den lombardischen Meistern verdrängt. 1399 ist es wiederum ein Franzose, Jean Mignot, der die Leitung übernimmt. Der italienische Ingenieur Guidolo della Croce lobt es, daß Mignot sich im Plan „als ein wahrer Geometer zeige und daß seine Anordnungen ganz denen des allervortrefflichsten Meisters Heinrich glichen, den die Mailänder wie einen von Gott Gesandten besessen hätten und besitzen würden, wenn sie ihn nicht vertrieben hätten".

Alle diese aus der Fremde berufenen Künstler blieben nicht lange. Stets brachen Streitigkeiten zwischen ihnen und den einheimischen Meistern aus. Auch Mignot wurde bald wieder durch eine lombardische Bauleitung verdrängt.

Trotzdem hatte die Fremde gesiegt. Der Grundriß des Mailänder Doms ist der der französischen Kathedrale.

Im 15. Jahrhundert folgten eine große Zahl Bauleiter aufeinander. Anfangs waren es zumeist Italiener. Nicht nur Oberitaliener, wie Francesco da Modena, Giovanni Solario und sein Sohn Guiniforte, sondern auch Toskaner, wie Filarete. Der Zeitströmung entsprechend, wurde der Plan wach, den Bau in Renaissanceformen weiter zu führen. Die Unruhen der politischen Verhältnisse hatten längere und kürzere Unterbrechungen in der Fortführung des Dombaus veranlaßt, und als Lodovico il Moro 1490 die Bautätigkeit wieder aufnehmen ließ, wollte er an den alten gotischen Formen festhalten. Niemand geringeres als Bramante unterstützte diesen Entschluß. Wieder berief man deutsche Baumeister, und wieder stand diesen in Mailand der alte Haß der einheimischen Meister entgegen. So blieben auch sie nur kurze Zeit, und die konstruktive Hauptaufgabe, die am Dom noch zu lösen war, die Schließung des Vierungsturms, des Tiburiums, wurde von zwei Lombarden, Omodeo und Dolcebuono, gelöst. Bis 1500 hatten diese die Kuppel bis zur ersten Plattform vollendet, dann unterbrachen der Sturz Lodovicos und die darauf folgenden politischen Wirren die Arbeit. Erst 250 Jahre später ist sie beendigt worden. Vom 16. bis 18. Jahrhundert stand der Dom als Bruchstück da, obwohl in der Zwischenzeit an ihm gearbeitet worden ist. Die Künstler, die weiterhin noch am Dom tätig waren, haben den ursprünglichen Stil nicht mehr respektiert. Spätrenaissance und Barockmotive kamen hinzu, so durch Pellegrino Tibaldi, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Krypta und Battisterium anlegte und den Entwurf zur Fassade machte. Die Teile, die dem Tibaldi zuzuschreiben sind, so die schweren Mittelfenster mit ihren antikisierenden Bekrönungen und geradem Abschluß bestimmen den künstlerischen Eindruck dieser Fassade, die nach italienischer Art wie ein Dekorationsstück für sich behandelt ist —

trotz vieler späterer gotischer Zutat. Eine neue Fassade sollte nach dem Entwurf des früh verstorbenen Architekten Giuseppe Brentano († 1888) dem Dom gegeben werden. Das Modell davon ist in der Fabbrica del Duomo aufgestellt. Es entspricht dem gotischen Grundplan. Die neuesten Beschlüsse halten hingegen an dem Charakter der jetzigen Fassade fest, auch in den Teilen, die der Spätrenaissance und dem Barock, also Pellegrino und Busti angehören. Vorläufig erhält sie nur neue Türen; 1906 wird die Mitteltür eingeweiht werden, deren Gipsabguß auch in der Fabbrica del Duomo zu sehen ist.

Der Schmuck der bronzenen Türflügel hat zu vermitteln zwischen dem gotischen Schmuckwerk zu ihren Seiten und den schweren Bekrönungen des Pellegrino. So hat die Tür einen geraden Abschluß, aber ihre einzelnen Felder gotische Bekrönungen. Auf ihnen wird die Geschichte der Maria erzählt, deren einzelne Szenen sich um zwei größere medaillonartige Mittelbilder gruppieren. Das linke stellt die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben dar mit der Inschrift: Vita dulcedo et spes, das rechte eine Pietà, ebenfalls von einem Engelskreis umgeben, mit der Inschrift: Vincens dolore Martyres. Die Raumeinteilung und die Gestaltengebung gehen auf die Zeit der Gotik und der Frührenaissance zurück, und so werden diese Flügel „l'introduzione nel tempio dove l'arte passa dalla serenità elegante della facciata alla solemnità delle lunghe misteriose navate e degli eterei archi acuti". (Carlo Romussi.)

Die inneren Seitentüren werden in ihren Darstellungen die für die Geschichte des Doms bedeutsamsten Vorgänge und Heiligen bringen. Die äußersten Türen sollen den Erzengeln geweiht sein.

So wird auch die Zukunft an dem Dome arbeiten, den Giangaleazzo als Zeichen seiner Macht zu vollenden gedachte.

Die Baugeschichte des Mailänder Doms ist mit Recht eine künstlerische Kriegsgeschichte genannt worden. Sie ist eine Auseinandersetzung zwischen zwei Gegensätzen, zwischen der einheimischen italienischen Kunst und der nordischen Gotik, die in Italien immer ein Fremdling geblieben ist, selbst in Oberitalien, trotzdem dies eine Vermittlerstellung zwischen der Kunst diesseits und jenseits der Alpen einnimmt.

Französische Mönche, besonders Zisterzienser, hatten die Gotik nach Italien gebracht. Die Bettelmönche, zumal die Franziskaner, nahmen sie für ihre Bauten auf, und von den Bettelordenkirchen ging der fremde Stil auch auf die Kathedralen über. Mächtige „gotische" Kirchen wuchsen in Florenz, Orvieto und Siena empor. Aber die nationalen künstlerischen Forderungen standen im Gegensatz zu dem eigentlichsten Wesen der nordischen Gotik. Die Gotik ist ein Gerüststil, ein „grandioses Rechenexempel". Sie löst die Baumasse auf, die Wände werden Pfeiler und Fenster, die feinen Strebepfeiler schlagen die Strebebögen kühn nach dem Hauptschiff hin. Die italienische Kunst hat aber immer nach breiten Flächen gestrebt. Die Malerei, die Plastik sollte Raum haben, die Architektur war nur eine der Schwesterkünste, nicht die Königin der Künste.

Die nordische Gotik stellt sich unter die ausschließliche Herrschaft der Höhendimension, die Westtürme bilden den dominierenden Teil des Außenbaues, sie steigen kühn, scheinbar unermeßlich hoch in die Lüfte. Die italienische Gotik bleibt

der Breitendimension treu, die dem Bau das Bewegliche nimmt zugunsten der Ruhe, dieses Erbteils antiker Architektur. Der Campanile steht nach wie vor neben dem Bau, die Fassade wird als Dekorationsstück in ihrer ganzen Breite behandelt.

So stehen sich in den architektonischen Grundgesetzen der Norden und der Süden gegenüber. „Die italienische Gotik", sagt Dehio, „ist der Stil der Kompromisse. Sie ist im wesentlichen Raumstil. Mit Hilfe der dem Norden entlehnten Konstruktionsmittel hatte sie sich zum Raumstil entfaltet, die nordische Formenwelt diesem angemessen umzubilden, gelang ihr nicht. Daher kam es zum Bruch. Die Hülle der gotischen Formen wurde weggeworfen, die Raumkunst lebte unter dem Namen der Renaissance weiter. Die italienische Gotik will das Raumganze möglichst übersichtlich gestalten, möglichst wenig Freistützen, möglichst wenig Unterbrechungen."

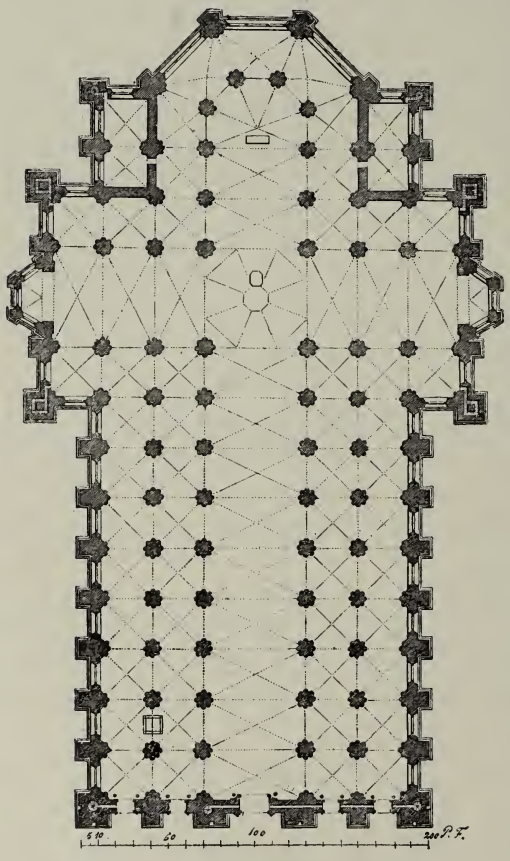

Abb. 12. Dom, Grundriß. (S. 36 f.)

Daher, dürfen wir weiter sagen, ist die italienische Gotik überhaupt nicht Gotik im Sinne des nordischen Konstruktionsstils, selbst da, wo nordische Einflüsse schon so früh gewaltet haben wie in der Lombardei. Der Mailänder Dom ist überhaupt kein ausschließlich gotischer Dom. Er gehört ebenso der Frührenaissance an (Abb. 12).

Der Grundriß ist wahrscheinlich aus der Grafschaft Vertus in der Champagne übernommen, die Isabelle von Valois bei ihrer Vermählung dem Giangaleazzo als Mitgift einbrachte. Chor und Umgang sind in drei Seiten des Achtecks geschlossen. Aber in dem neuen Vaterland verändert sich trotz des gleichen Grundrisses der Charakter des Baues. Das Innere des Mailänder Domes hat eine ganz andere Raumwirkung als das einer französischen oder rheinischen gotischen Kirche. Wir treten ein in eine weite dämmernde Halle, das Licht strahlt aus breiten Chorfenstern, aber das Mittelschiff der fünfschiffigen Kirche hat nur kleine Lichtspender, da die Nebenschiffe nur wenig niedriger sind als das Hauptschiff (Abb. 13). Mit der Vorliebe für die Großräumigkeit hängt bei dem Italiener die Abneigung gegen die starke Überhöhung des Mittelschiffs zusammen, ganz im Gegensatz zu unserem Norden. Unbewußt oder bewußt empfindet jeder, der in den Kölner Dom eintritt, den Zauber jenes scheinbar unaufhaltsam nach oben Drängens, jenes Wachsen über die Menschheit hinaus, die dann in dem gotischen Stil die ganze Himmelssehnsucht

des 13. und 14. Jahrhunderts hat finden lassen. Ganz anders die Wirkung im Dom zu Mailand! Auch hier ein überwältigender Raumeindruck, aber weiter, ruhiger, weltlicher gewissermaßen, als es das Dominnere in der Stadt „am heiligen Strome" bietet (Abb. 14).

Das Mittelschiff hat eine Länge von 148 und eine Höhe von 48 Metern bei einer Breite von 19 Metern. Nordisch ist die enge Pfeilerstellung, ohne welche das

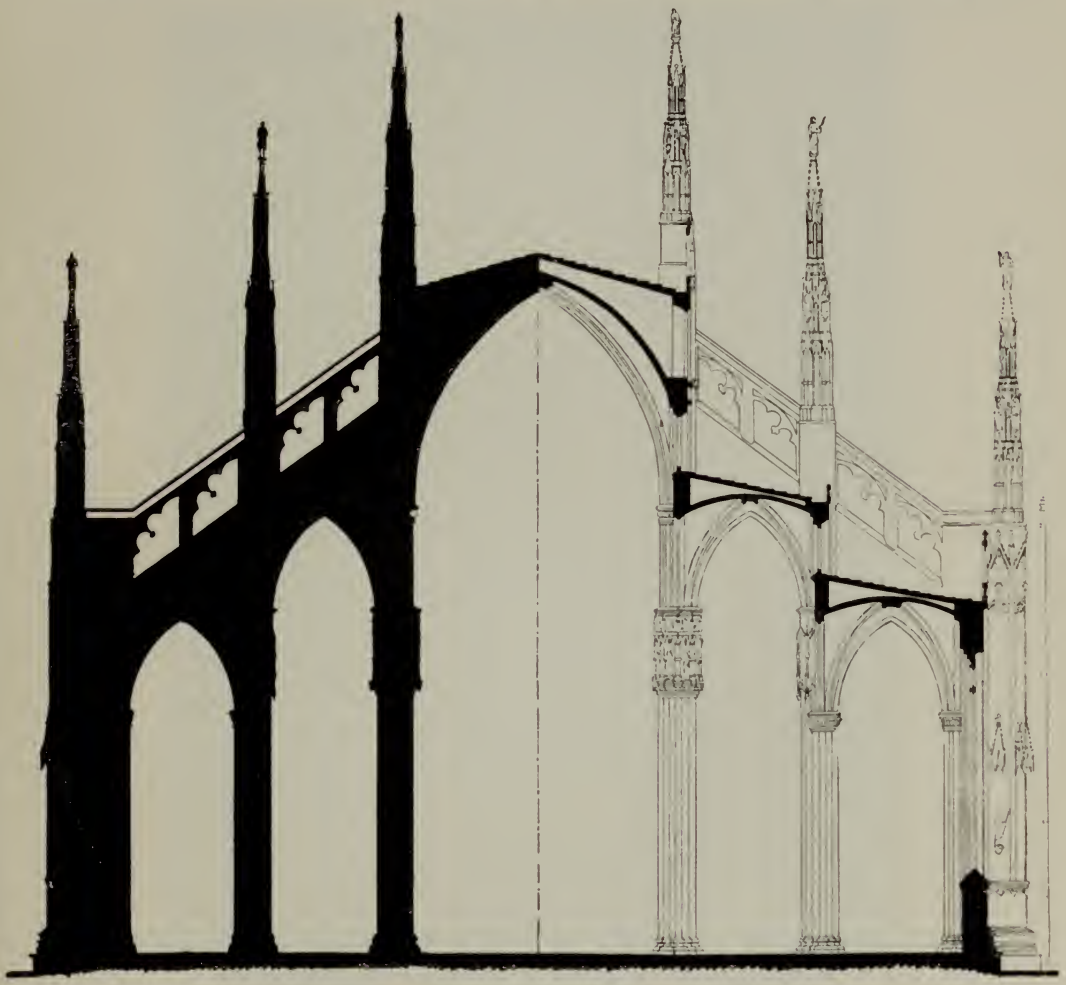

Abb. 13. Dom, Konstruktion des Schiffes. (S. 36 f.)

Langschiff noch saalartiger erscheinen würde. Die Art der Träger ist sehr charakteristisch für die Gotik jenseits der Alpen. In den nordischen Ländern löst sich das Kapitell zugunsten der Höhenwirkung schließlich in ein leichtes Blättergewinde auf, welches die Bewegung der Säulen und Dienste nur begleitet; hier werden sie durch ein breites kompaktes Kapitell abgeschlossen, das den Zusammenhang der Pfeiler mit dem Gewölbe, dessen Kappen mit Scheinarchitektur bedeckt sind, gewaltsam aufhebt, in dem er der Horizontale eine bedeutsame Stellung anweist. Ursprünglich

war das Kapitell höher angebracht, aber schon im Laufe des 14. Jahrhunderts wurde es tiefer gesetzt. Der Blick nach oben empfindet es als ein Hindernis auf seinem Wege (Abb. 15).

Das Äußere des Doms zeigt die gleiche Anpassung an die nationale Eigenart (Abb. 11). Auch hier ist der Höhendimension nicht die erste Stelle eingeräumt. Die Westtürme fehlen, der Vierungsturm ist weder der ausgebildete Kuppelturm, wie ihn die Dome

Abb. 14. Dom, Blick auf den Chor. (S. 36.)

von Florenz und Siena zeigen, noch der nordische Dachreiter, sondern ein Mischling von beiden. Der „Gerüststil" ist nicht in allen seinen Konsequenzen aufgenommen. Der Chor hat kein ausgebildetes Strebesystem, er wirkt im Gegenteil durch seine drei breiten Fenster sehr flächenhaft. Die Streben sind überhaupt in den Bau hineingezogen. Es ist das das Werk des Filippi degli Organi, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Bau leitete (Abb. 16).

Die Geschichte der Schließung des Mailänder Vierungsturms ist auch eine

„Kriegsgeschichte". Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts vergeht in Verhandlungen darüber, deutsche und mittelitalienische Meister werden berufen, Lionardo und Bramante zu Rate gezogen, und schließlich sind es doch wieder die Einheimischen, die den Sieg behalten. 1490—1500 arbeiteten Omodeo und Dolcebuono an dem Kuppelbau. Den Gedanken, um das Tiburium vier kleine Türme zu stellen, übernahmen sie von ihren Vorgängern. Sie waren sich auch bewußt, einen Bauteil hinzuzu-

Abb. 15. Dom, Pfeilerkapitell im Innern. (S. 37 f.)

fügen, nicht ein neues selbständiges Werk zu schaffen, und schlossen sich in ihrer Schöpfung an die schon vorhandenen Teile an. In derselben Zeit, in der in Mailand schon die „ersten Söhne einer großen Kunst" in den Jüngergestalten von Lionardo erstanden waren, wurde das Tiburium geschaffen, in dem zum letztenmale „altlombardische Stilüberlieferung und gleichsam persönliche Gotik zusammentreten". J. Burckhardt hat diesen Kuppelbau ein „Weihgeschenk des Renaissancehumors

am Grabe der verblichenen Gotik" genannt; dieses Geschenk könnte aber auch als eine Ehrengabe konservativer Gesinnung an den Kunstgeist der Vergangenheit aufgefaßt werden. Vom Dache aus erkennt man am besten die ungeheure Breite des in acht Seiten aufsteigenden Tiburiums, das in eine zierliche Spitze verläuft, um ihn herum die vier kleinen, schlanken Türme, wie die vier Evangelisten um den Herrn gestellt, welche Bedeutung schon Mignot dieser Anordnung gab (Abb. 17).

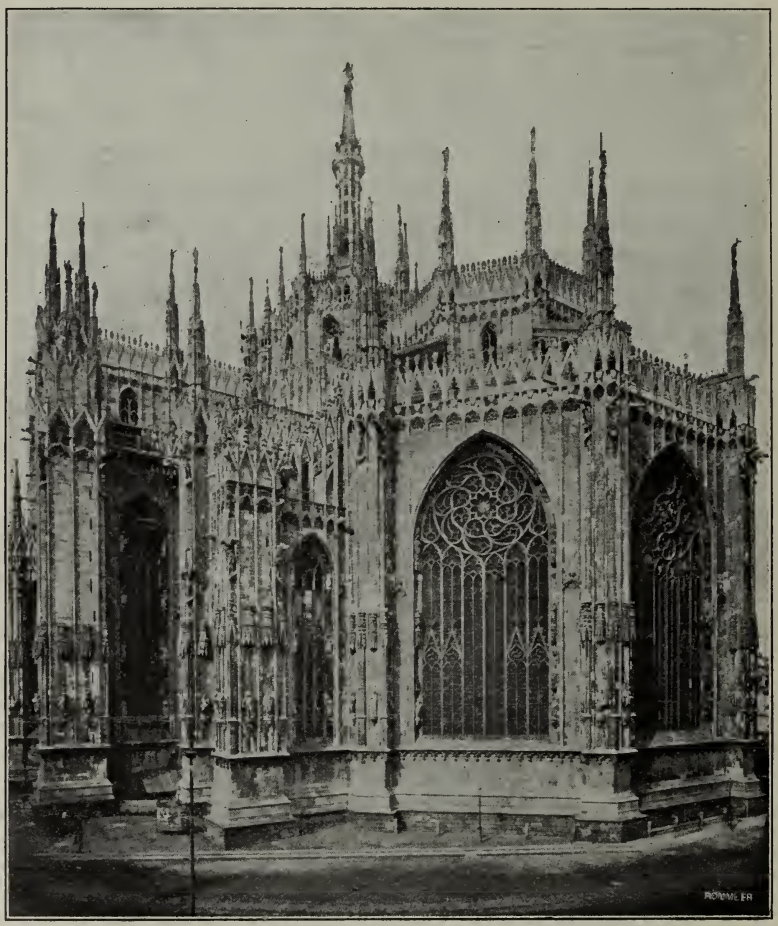

Abb. 16. Dom, Chorseite. (S. 38.)

Nicht aber das Konstruktive, sondern das Dekorative ist bestimmend für den ersten Eindruck des Mailänder Doms. Ein fortlaufender Schmuckteppich sind die Schauseiten geworden, doch ist die Einheitlichkeit dieses Schmuckteppichs nur die des Materials und der Anordnung, nicht die des Stils. Über den Sockeln, von Baldachinen gekrönt, über den einzelnen Absätzen der Strebepfeiler, in den Fensterleibungen, an den Fialenabschlüssen erheben sich mehr als 6000 Figuren. Die Geschichte des plastischen Schmucks am Dom ist die Geschichte der lombardischen Plastik von dem ausgehenden Trecento an bis zur Zeit des Barock (Abb. 18).

Wie gebräuchlich, ist auch hier mit der Ausschmückung der Chorteile begonnen worden. An ihrem Schmuck schon zeigen sich die drei verschiedenen Einflüsse, denen das Quattrocento hindurch Oberitalien unterstanden hat.

„Ein selbständiger malerischer Realismus, nordische, gotische Einwirkungen und eine Beeinflussung durch die in ganz Oberitalien verbreitete Übergangskunst von Florenz — das sind die drei Elemente, aus denen sich das Stilbild der Mai-

Abb. 17. Dom, Dach mit Vierungsturm. (S. 39 f.)

länder Plastik um 1450 zusammensetzt". (A. G. Meyer.) Innen und außen am Dom bieten sich Beispiele für diese Strömungen. Der hohe Sockel gehört in seiner Schlichtheit nicht der lombardischen Zierkunst an, sondern hat seinesgleichen eher in Toskana zu suchen. Die Konsolen des abschließenden Frieses zeigen germanische Elemente. Über den breiten Chorfenstern, die im Maßwerk schon die Fischblase haben, balancieren die prächtigen „Wasserträger" an den Streben (Abb. 19).

Sind sie als Abkömmlinge antiker Tragefiguren anzusehen, so sind sie doch sehr selbständige Kinder ihrer Ahnen. Sie sind nicht einmal mehr Tragefiguren, denn die Wasserspeier, denen sie als Stützen dienen sollen, liegen zum Teil ganz frei über ihnen. In Wahl und Art der Darstellung spricht sich das erwachte Naturgefühl des beginnenden Quattrocento aus, der „malerische Realismus" der Lombarden. Eine große Mannigfaltigkeit liegt allein in dieser höchst interessanten Gruppe der

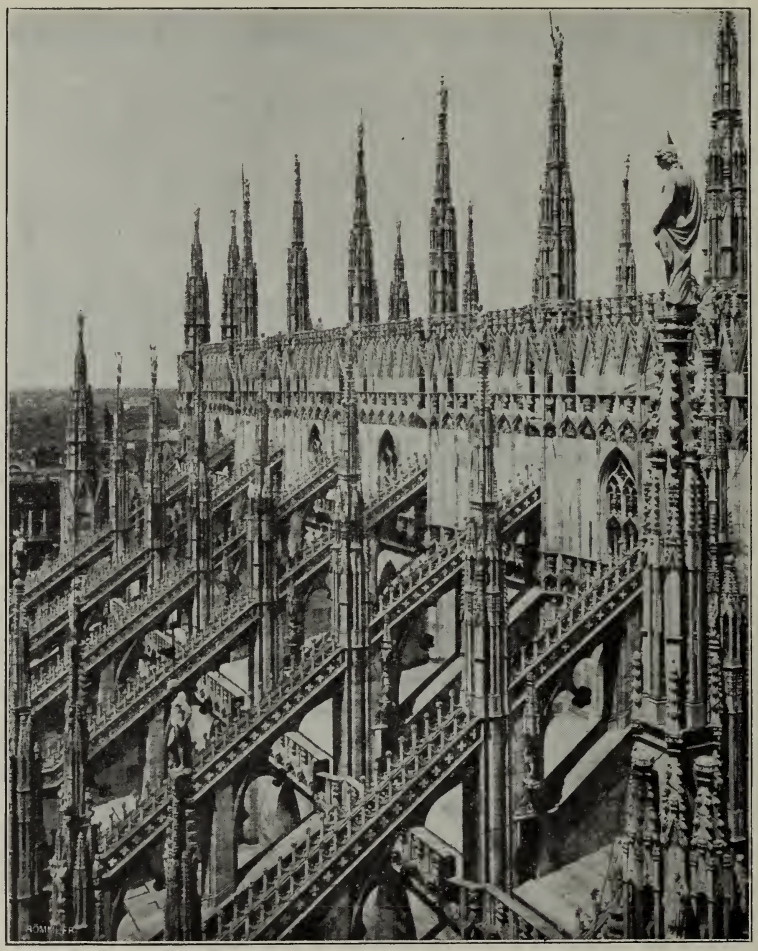

Abb. 18. Dom, Südseite. Strebesystem. (S. 40.)

Wasserträger oder Giganten, von dem derben, plumpen Waldmenschen an, über dem eine Sirene sich im gotischen Linienzug wiegt, bis zu dem Ritter, dessen Wehrgehänge, Kopfbedeckung und Stahlschuhe mit sichtlicher Freude am malerisch wirkenden Detail gemacht sind.

Trotz des allgemeinen Naturinteresses und Naturstudiums zeigen die nackten und halbnackten Figuren, daß es der Mehrzahl der lombardischen Meister an tüchtiger Schulung fehlt, was die Bildung des menschlichen Körpers anbetrifft.

Die charakteristischen Züge der lombardischen Plastik lassen sich auch im Innern des Doms verfolgen. Dem letzten Jahrzehnt des Trecento gehören die beiden Sopraporten der Sakristeien an. Die nördliche ist ein Werk des Jacopo da Campione († 1398). Deutlich erhellt aus ihr der enge Zusammenhang mit der deutschen und französischen Kunst, nicht nur in der starken Verwendung gotischer Architekturteile, wie Fialen, Krabben, Kreuzblumen, als auch in der Gestaltengebung selbst. Das Relief „der gekrönte Heiland", dessen Sitz von Engeln getragen wird und um den herum sich Engel und Heilige drängen, zeigt „ein prinziploses Nebeneinander zahlreicher vom Fond möglichst gelöster Figürchen, eckige Formen und realistische Köpfe, so daß man auf Grund der Stilkritik allein auf einen deutschen Meister schließen

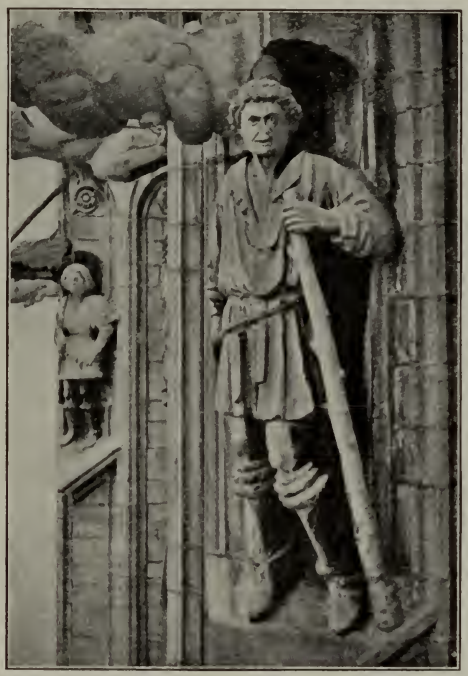

Abb. 19. Dom, Außenseite. Gigant. (S. 41 f.)

könnte". Im Vergleich zu der südlichen Sopraporta aber erscheint die nördliche in Anordnung und Ausführung weit maßvoller, vornehmer, feiner (Abb. 20). Der Schöpfer der südlichen Türbekrönung ist auch ein Deutscher, Hans von Fernach. Die Freude am Schmuck und an der lebendigen Erzählung hat jede andere künstlerische Erwägung zurückgeschoben. Die sechs Bilder aus dem Leben der Maria zeigen dicht aneinander gedrängte Gruppen, alle mit lebendiger Mimik. Die knieenden Figürchen der törichten und klugen Jungfrauen des Architravs wirken in ihrer Menge und Beweglichkeit verwirrend.

Noch ein dritter Meister ist an diesen Sopraporten beschäftigt gewesen, Giovanni de Grassi, dem auch der Schmuck in der südlichen Sakristei über dem dortigen Brunnen zugeschrieben ist: Christus und die Samariterin, 1391—1396.

Ihm gehören an beiden Sakristeien die Prophetenköpfe in ihrer gefälligen sanften Linienführung, die in einem auffälligen Gegensatz zu den übrigen Teilen der Türbekrönungen stehen, mit denen sie der vorwiegend malerische Charakter verbindet (Abb. 21). Der schöne siebenarmige Leuchter im linken Querschiff des Domes wird jetzt als ein Werk französischen Bronzegusses aus dem 13. Jahrhundert betrachtet (Abb. 22). Die vier Füße, auf denen der als Baum gedachte Leuchter ruht, sind durch geflügelte

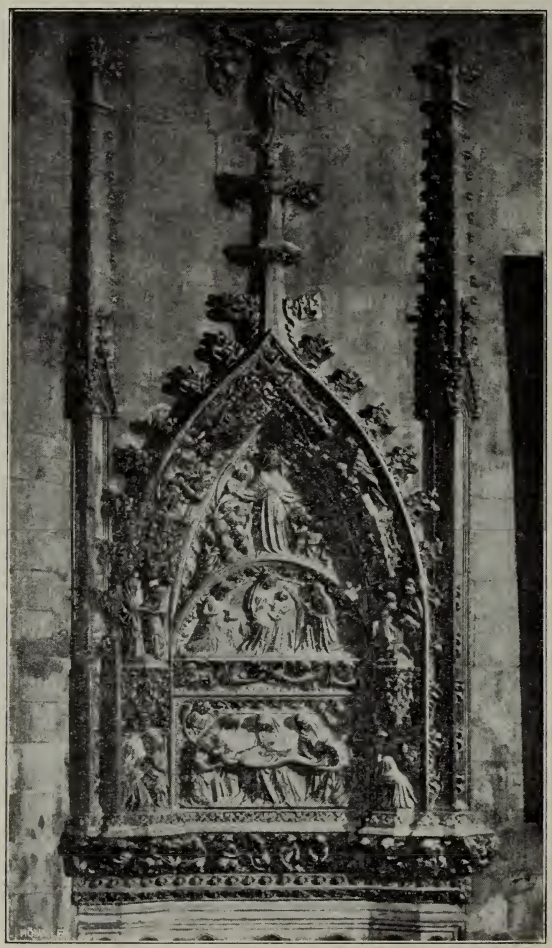

Abb. 20. Dom, Türbekrönung der südlichen Sakristei, Hans von Fernach. (S. 43.)

Fabelwesen gebildet, zwischen denen sich in krausem Rankenwerk eine Reihe figürlicher Darstellungen ohne besondere Einrahmungen befinden, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, David und Goliath, die Arche Noah. Von besonderer Schönheit ist die Königin von Saba. Über diesen Szenen sitzen die Tugendgestalten, welche die Laster unter ihre Füße treten. Die einzelnen Szenen sind sehr lebendig erzählt. Der begehrliche Adam führt gerade den Apfel zum Munde, während er mit der anderen Hand schon nach einem zweiten greift. Eine

Abb. 21. Dom, Teil der Sopraporta der nördlichen Sakristei. (S. 44.)

Reihe von Gestalten in lebendigster Bewegung, in paradoxen Haltungen, beleben die Ranken. Eine unvergleichliche Frische geht von diesem Werk aus. Es ist ein glänzendes Beispiel von dem Natursinn, den die französischen Bildhauer des 13. Jahrhunderts auch in kunstgewerbliche Gegenstände hineintrugen.

Alle bedeutenderen lombardischen Künstler des 15. Jahrhunderts sind am Dom beschäftigt. Er hat nicht nur hundert Baumeister, er hat auch hundert Bildhauer gehabt. Die Bildwerke sind von ungleichem Wert, da sie zum Teil in Akkord ausgegeben wurden, auch urkundlich sind die Schöpfer der einzelnen Arbeiten nur selten nachzuweisen. Im wesentlichen waren es Oberitaliener, die Mantegazza, Omodeo, Dolcebuono, die von den nie unterbrochenen künstlerischen Strömungen von Norden und Süden her beeinflußt, hier arbeiteten. Mehr als in Mittelitalien waren in der Lombardei Architekt und Bildhauer in einer Person vereinigt.

Die Guglietta des Omodeo, der schönste der vier kleinen Türme neben dem Tiburium, ist das eigenste Werk dieses Meisters anmutigster Zierkunst. Hier ist die Architektur ganz in Zierglieder aufgelöst, figürlicher und geometrischer Schmuck in reichster Menge zu einer reinen und liebenswürdigen Formenwelt vereinigt.

Die von dem mittelitalienischen Renaissancegefühl bestimmte Kunstrichtung wird am Dom durch die Werke des Cristoforo Solari, genannt il Gobbo, dargestellt, unter denen besonders Adam und Eva am südlichen Chorfenster hervorzuheben sind (Abb. 23). Sie zeigen schon, wie Cristoforo zugunsten typischer Gesetzmäßigkeit die heimische Tradition des frischen Naturalismus verläßt. Neben dem römisch

geschulten Solari finden wir die Weise des gefeierten Bambaja, eigentlich Agostino Busti.

Alle diese plastischen Werke, von denen des Trecento an bis zu den stark bewegten der Barockzeit, stehen in dem reichen Ornament nordischer Gotik, von Stab- und Maßwerk, Fialen, Krabben und Kreuzblumen begleitet, getragen oder umfaßt.

Im klassischen Lande des Backsteins erhebt sich die Kathedrale der mächtigsten

Abb. 22. Dom, Leuchterfuß (13. Jahrhundert). (S. 44 f.)

Hauptstadt als ein Marmorgebäude kostbarster und prunkvollster Art, ein Zusammenfluß nordischer und südlicher Einflüsse in Konstruktion und Dekoration. Es ist daher mit Recht gesagt worden, daß der Stil des Mailänder Doms „ohne Vaterland" sei. Er ist nicht aus einer einzigen großen, gewaltigen Kulturströmung erwachsen. Darin ist er ganz ein Beispiel italienischer Gotik, des Stils der „Kompromisse". Aus der französischen Kathedrale mit den hohen schmalen Fenstern, der malerisch wirkenden Chorpartie, dem unaufhaltsamen Höhendrang hat er jenen hallenartigen, breiten, festlichen Kathedralenraum geschaffen. Die Bedeutung dieses herrlichen

Raumes wird von dem flüchtigen Beschauer über dem Schmuckreichtum des Außenbaues nur zu leicht vergessen. Dieser Schmuckreichtum ist aber auch in der Tat blendend.

„Der märchenhafte Eindruck, welchen das Äußere des Mailänder Doms trotz aller kunsthistorischen Bedenken zu allen Zeiten gemacht hat, beruht in erster Linie auf dem Schmuck der Strebebögen, auf diesem fast unübersehbaren System schlanker, luftiger Marmorbrücken und ihren Fialtürmen, die sich vor dem Blick des auf der Plattform Wandelnden in immer neuen Perspektiven zu Architekturbildern von zauberhafter Pracht zusammenschließen, die zu der majestätischen Ruhe der Raumwirkung des Inneren einen so eigenartig reizvollen Kontrast bilden, und, von unten gesehen, dem Dach des Doms seine unvergleichlich reine Silhouette geben." (A. G. Meyer.)

Abb. 23. Dom, Chorseite. Adam von Cristoforo Solari. (S. 45.)

Abb. 24. S. Eustorgio, Mittelschiff. (S. 49 f.)

Andere gotische Kirchen in Mailand.

Der Hauptbau der Gotik in Mailand, der Dom, führt weit über die Zeit der Gotik hinaus. Rein gotische Bauten suchen wir in Mailand überhaupt vergebens. Von der Höhe des Domdachs fällt dem Beschauer ein schlanker Turm in die Augen, der aus dem Breitbau des Palazzo Reale aufsteigt — S. Gottardo. Selbst aus der Umgebung all der blendend weißen Marmorfialen des Doms betrachtet, behält dieser Turm seinen eigenartigen Reiz. Die Kirche, der er angehört, stammt aus dem 12. Jahrhundert; ihre romanische Apsis ist noch erhalten und von der via del Palazzo Reale gut zu sehen. Der Innenbau hingegen ist im 17. Jahrhundert ganz und gar verändert worden. Doch auch schon 1330 ließ Azzo Visconti die Kirche einem Umbau unterziehen, den der Architekt Francesco de Pecoraris aus Cremona leitete. Diesem Umbau gehört der Turm an. An dem ganzen Turm gibt es kein einziges rein gotisches Motiv, aber in seinem leichten Aufstieg, mit seinen offenen Galerien macht er einen durchaus gotischen Eindruck. Er wächst indessen nicht aus gotischen Einflüssen allein hervor, sondern steht im Zusammenhang mit den so reich und malerisch belebten Kuppeltürmen der Klosterkirche von Chiaravalle bei Mailand und S. Ambrogio.

Der Turm von S. Gottardo ist aus Backstein erbaut. Die Zwerggalerien, die gekuppelten, mit dunklen Bögen abgegrenzten Fenster, deren weiße Trennungs-

säulchen dunkle Kapitelle tragen, die mehrfach verschlungenen Rundbogenfriese, die sich zum Teil auf einem weißen Bandstreifen abheben, zeigen die malerische Tendenz des Bauwerks. Die Höhendimensionen sind sehr energisch betont durch die weißen Lisenen, von der die mittelalterliche Baukunst gerade in Oberitalien einen so ausgiebigen Gebrauch gemacht hat. Hier steigen sie an der ganzen Länge des Baues hinauf. Der Turmhelm ist geschlossen und von einer Engelsgestalt bekrönt. Elegant, zierlich und farbig erhebt sich der Turm von S. Gottardo aus dem ihn umgebenden Gebäudekomplex, wie die Kunde aus einer fernen Zeit (Abb. 25).

Zu den gotischen Kirchen wird auch S. Eustorgio gerechnet (Abb. 24). Sie ist eine der ältesten Kirchen der Stadt, unweit von S. Lorenzo an dem volkreichen Corso der Porta di Ticinese gelegen, und der Sage nach auf der Stelle eines Brunnens errichtet, an welchem Barnabas getauft hatte. Ihre ursprüngliche Bauart ist nicht mehr bekannt; 1034 erwähnt sie Erzbischof Aribert in seinem Testament. Ihren heutigen Charakter hat sie erst durch den gotischen Umbau Ende des 13. Jahrhunderts erhalten. Sie wurde 1290 auf Kosten des Uberto Visconti teilweise gewölbt, 1297 wurde der hohe Turm errichtet, der heute durch die ihn umgebenden Häuser teilweise verdeckt wird. Das Äußere der Kirche hat sich, wie das fast aller Mailänder Kirchen, im Lauf der Jahrhunderte sehr verändert. Die Fassade und der Turm waren von Richini oder einem seiner Schüler umgebaut worden, seit 1865 aber ziert eine neue Fassade, die zum alten Entwurf zurückgeht, die Kirche. Sie ist ganz romanisch mit rundbogigen Fenstern. Das Portal ist von den in Oberitalien so beliebten steinernen Löwen getragen, vier Streben mit longobardischen Kapitellen sind angelegt. An der linken Seite steht die Parlata, von welcher aus Petrus Martyr gepredigt hat. Wie an dem Äußeren der Kirche gebaut und geflickt wurde, zeigt ein Blick auf das Langhaus mit vier verschiedenen Backsteingiebeln nebeneinander.

S. Eustorgio zeichnet sich durch seine Größe aus. Von der Tür bis zur Apsis streckt sich das Schiff siebzig Meter lang mit acht Gewölbejochen hin, und wenn das Innere auch der Ruhe und der Einheitlichkeit von

Abb. 25. S. Gottardo, Campanile. (S. 48 f.)

S. Ambrogio entbehrt, so ist seine Wirkung doch höchst bedeutend durch diese Größe und durch die fast gleiche Höhe der drei Schiffe. Die Träger sind nach ihrer Entstehungszeit verschieden, am wenigsten haben sich die drei westlichen Joche verändert. Hier finden sich noch die ursprünglichen lombardischen Ornamente wie an den Trägern in S. Ambrogio und S. Celso.

Die Kapellen sind erst später in den Innenbau hineingezogen worden. Die Visconti hatten ein besonderes Interesse an der Eustorgiokirche, und so wurde sie auch den Patriziern bald zur beliebten Grabkirche — die Torre, die Visconti und die Castiglione wurden hier beigesetzt. Erzbischof Giovanni Visconti ließ das kostbarste Grabmal, das des Petrus Martyr, darin aufstellen. Die Vorliebe für diese vornehme Grabkirche hat dann dahin geführt, daß Pigalo Portinari die von ihm gestiftete Kapelle an die Kirche anlehnen ließ — mit dem Kirchenbau selbst hat sie keinen organischen Zusammenhang.

Pietro in Gessate ist eine „gotische" Kirche Mailands, vor welcher eine verfallende Barockfassade liegt. Ihren Namen trägt sie vermutlich von ihrem Gründer, dessen Besitztum Glassiate, jetzt Gessate, hieß. Das dreischiffige, kapellenbesetzte Langhaus erinnert im Aufbau an das Langhaus von S. Maria delle Grazie, auch in S. Pietro ist der tragende Pilaster über der Säule ganz unvermittelt aufgesetzt. Die Anlage des Langhauses, wie es sich jetzt zeigt, kann nicht aus dem Jahre 1226 stammen, wo die Kirche zuerst erwähnt wird. Wohl aber ist in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Umbau anzunehmen. 1458—1461 war Giustino da Montefeltro Prior des zur Kirche gehörigen Benediktinerklosters. Die Portinari, die ihm sehr wohl gesinnt waren, gaben ihm den Auftrag, den Chor und die Sakristei wiederherzustellen. Aus dieser Zeit stammt die jetzige Form des Langhauses mit ihren polygonen Kapellen.

Von dem damaligen Umbau der Chorpartie ist heute nichts mehr erhalten. Chor, Campanile, Fassade gehören einer späteren Zeit an.

Die uralte Kirche S. Simpliciano hat Verwandlung auf Verwandlung durchgemacht. Ihre Geschichte geht bis ins 4. Jahrhundert zurück. Auch sie soll eine der sieben Kirchen gewesen sein, die Ambrosius der Maria extra muros erbaut hatte. Aus dem 9. Jahrhundert ist vielleicht die Apsis erhalten. Aus einem romanischen Bau wurde dann S. Simpliciano 1423 in einen gotischen verwandelt und 1560 neue Umbauten an ihr vollzogen — die letzten durch Seregni.

Der Bau, an dem so verschiedene Jahrhunderte gearbeitet haben, zeichnet sich durch eine herrliche Raumwirkung aus. Wie S. Babila und S. Eustorgio macht auch S. Simpliciano den Eindruck einer Hallenkirche. Die Seitenschiffe, an die sich Kapellenreihen anschließen, sind nur um ein geringes niedriger als das Hauptschiff, breite Zwischenräume (zwischen den Pfeilerachsen liegen je 11,20 Meter) erstrecken sich zwischen den hohen Trägern, die gesamte Länge des Hauptschiffes zerfällt in vier Joche, das imposante Querschiff wird merkwürdigerweise durch eine Pfeilerreihe geteilt. Eine mächtige Kuppel bekrönt die Vierung. Die späteren Veränderungen in dem Altaraufbau lassen den Engeltanz des Borgognone in der Apsis nur schlecht erkennen.

Die herrlichen Raumverhältnisse, die aber nicht gotisch sind, geben dem Innenbau von S. Simpliciano eine einheitliche künstlerische Wirkung; am Bau selbst zeigen sich, seiner Geschichte entsprechend, die verschiedenartigsten Teile. Die Choranlage mit ihren drei Apsiden zeigt Tonnengewölbe, das Langhaus Kreuzgewölbe. Das Dach ist noch mit seinen alten Flachziegeln bedeckt. Die Teilungssäulen an den Fenstern sind zum Teil noch aus dem 8. Jahrhundert, also von dem alten Bau übernommen. Die alte Lust an der Bemalung zeigt sich an den Leibungen der Bögen. Der Hallenkirchencharakter wird auch nach außen gekennzeichnet — ein Giebeldach bedeckt alle drei Schiffe, wie bei S. Ambrogio. Die Baugruppe mit dem viereckigen Campanile und der niedrigen Kuppel ist wieder ganz lombardisch.

Abb. 26. S. Marco, Fassade. (S. 51 f.)

Auch S. Marcos Baugeschichte erklärt den Mangel an künstlerischer Einheitlichkeit. Sie ist nach dem Dom die längste Kirche der Stadt, denn sie hat im ganzen eine Länge von 96 Metern. Ursprünglich ist sie aber nicht in dieser Größe gebaut worden. Schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts wurde eine Kirche S. Marco errichtet. Eine neue Grundsteinlegung fand 1254 durch Lanfranco da Settala statt, dessen Grabmal die Kirche noch heute birgt. Ihrem weiteren Bau nach gehört S. Marco aber erst in das 14. Jahrhundert. Die lange Bauzeit macht sie zu einem sehr interessanten Beispiel für die Entwickelung des lombardischen Backsteinbaues — in romanischer Zeit begonnen, ist sie gotisch weitergeführt worden. Die Giebel am Langhaus kennzeichnen deutlich die verschiedenen Bauepochen der Kirche; der südliche hat einen romanischen, der nördliche einen gotischen Charakter. Die Fassade stammt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts; sie hat ihre ursprüng-

liche Anlage behalten, ist durch vier Streben eingeteilt und mit Terrakotten und Marmorschmuck an Tür und Fenster belebt (Abb. 26).

Leider hat eine gräfliche Testamentsbestimmung des 17. Jahrhunderts den Chor ganz verändert, wie denn überhaupt das Innere des Baues trotz der gotischen Wölbung ganz und gar das 17. Jahrhundert zurückruft. Schwere Gurtbogen trennen die einzelnen Joche mit den rechteckigen Kreuzgewölben, schwere korinthische Pilaster sind den Pfeilern vorgelegt, über ihnen ladet ein antikisierendes Gebälk aus, das Licht kommt durch rundbogige Fenster. Zwischen dem Langschiff und dem Querschiff mit der hohen Kuppel ist keine organische Verbindung vorhanden. An die großen, stark verlängerten Chornischen schließen sich an jeder Seite noch zwei Nischen an.

Diese Bauten charakterisieren die Stellung der Gotik in Mailand. Lange bleibt ihr Formenschatz; das Raumgefühl hingegen, wie es sich in ihrer Heimat entwickelt hatte, kommt nicht zum klaren Ausdruck, und an dem, was die Gotik wirklich in Mailand geleistet hat, haben überdies spätere Jahrhunderte unbarmherzig geändert, unbarmherziger vielleicht als in vielen anderen Gegenden Italiens, denn die Lombardei hatte eine besondere Vorliebe für das Barock, und Mailand hat diesem Stil viele seiner alten Bauten anvertraut.

Abb. 27. Marmorrelief der hl. drei Könige. S. Eustorgio. (S. 60.)

Die Skulptur des Trecento.

Das 11. und 12. Jahrhundert hatte Oberitalien wie Mittelitalien keine bedeutenden Bildhauer gebracht. Die eigenen Kräfte versagen, man verläßt sich auf fremde Meister, und als der oberitalienische Künstler selbst beginnt, Menschen zu bilden, da wissen die unbeholfenen Hände nicht viel zu formen, langsam nur gewinnt der Künstler das Verhältnis zur Wirklichkeit. Nur wenige Beispiele dieser Epoche sind in Mailand erhalten. In das 11. Jahrhundert ist das Kruzifix zu rechnen, welches im rechten Seitenschiff im Dom über dem Steinsarge des Aribert hängt. Es hat noch eine besondere geschichtliche Bedeutung dadurch, daß es auf dem Carroccio, dem heiligen Streitwagen der Mailänder, gestanden haben soll. Das Kruzifix ist aus mehreren aufgenieteten Metallplatten zusammengesetzt. An dem gemarterten Leib sind die Arme und Beine (die Füße sind noch getrennt aufgenagelt) dürr und gestreckt, der Brustkorb und der stark hervortretende Leib sind konventionell behandelt. An den Enden des Querholzes stehen Maria und Johannes in klagender Gebärde, über dem gesenkten Haupt des Erlösers weinen Sonne und Mond als Frauengestalten. Die Natur trauert mit.

An die Niederlage des Kaisers Barbarossa schließen sich die Reliefs der alten Porta Romana an (Museo Archeologico). So stillos und willkürlich sie sind, so sind sie doch ein interessantes Beispiel für den „historischen" Sinn, den nur eine Zeit kennen kann, die zum Bewußtsein ihrer Kraft gekommen ist, wie das 12. Jahrhundert in Oberitalien durch die Entwickelung des Bürgertums. Die alte Porta Romana wurde 1793 abgetragen. Die Reliefs befanden sich am Kapitell der

Pfeiler und stellten den Einzug der Mailänder in ihre Stadt und die Vertreibung der Arianer durch Ambrosius dar. Auch die Namen der Künstler sind uns durch die Inschrift erhalten: Anselmus und Girardus haben das Werk von 1167—1171 verfertigt. Die plumpen untersetzten Gestalten mit den riesigen Köpfen und den Glotzaugen entbehren jeder Charakteristik, aber es wird getreulich erzählt, was sich zugetragen hat. Die Tore im Hintergrund sind mit den Namen der verbündeten Städte bezeichnet, „Mediolanum" steht über dem weitgeöffneten Tor geschrieben, in welches der Bannerträger als erster einzieht. Reiter und Fußvolk drängen sich zusammen. Triumphierend heben sie wahre Ungeheuer von Händen in die Luft. Die vor dem heiligen Ambrosius Fliehenden tragen Sack und Pack mit sich auf dem Rücken, in den Händen, auf den Köpfen. Die Weiber haben ihre Kinder in den Armen. Erzählt soll auch hier werden und zwar nach der Wirklichkeit. Der Fries reicht nicht aus dazu, die Gestalten drängen über den Rand hinweg.

Nur solche vereinzelten Werke repräsentieren den Kunstbesitz Mailands an mittelalterlicher Plastik, ein Besitz, in dem es weit hinter den anderen Städten Italiens zurücksteht.

Da bricht das Trecento an.

Das Trecento ist für die italienische Kunst das zauberhafte Jahrhundert, in dem mehr als in irgend einem anderen „alles Frucht und alles Samen" ist. Das Mittelalter geht zu Ende, die Renaissance bereitet sich vor. Es erscheinen Künstler, die in sich die Summe der vergangenen Kunstentwicklung zusammenfassen, andere, die als Pioniere die neuen Ideale auf den Schild heben — zu den ersteren gehört Meister Simone Martini — der Sienese, der die Himmelssehnsucht und die weltlichen Ideale der Minne und der Ritterlichkeit in seinen Bildern zusammenfaßt, zu den zweiten Niccolò Pisano, der den antiken Formidealen zustrebt, Giovanni Pisano und der große Giotto, die das unerschrockene Realitätsgefühl der neuen Zeit verkünden. Nach der Heimat dieser Künstler, nach Siena, Pisa und Florenz, werden sich die Blicke richten müssen, die das Trecento in seiner ganzen Bedeutung erfassen wollen. Mailand steht Toskana weit nach, aber doch mußten in der aufblühenden Stadt im Trecento der Hof der Visconti und die reiche Bürgerschaft für Bildhauer reiche Arbeit bieten. So zieht es die Meister aus der Fremde nach Mailand hin. Ein Bildhauer Giovanni di Balducci di Pisis reist hinzu. In seiner Unterschrift betont er die Beifügung: di Pisis mit einer Konsequenz, der es an Absicht nicht fehlen kann. Er legt Wert darauf, daß er aus dem hochangesehenen Toskana kommt. Sein Hauptwerk ist das Grabmal von Petrus Martyr in der Portinarikapelle an S. Eustorgio. Der leidenschaftliche Dominikanerprediger und Ketzerverfolger war 1252 von gedungenen Mördern erschlagen worden. Seine Grabstätte war ein Wallfahrtsziel geworden; man war doppelt bemüht, den Wert desselben zu steigern, da eine der kostbarsten Reliquien Mailands und S. Eustorgios, die der heiligen drei Könige, von Barbarossa nach Köln entführt worden war.

Aber der einfache Sarkophag war nicht vornehm genug für den großen Heiligen; 1338, wie uns die Inschrift sagt, wurde ihm das neue glänzende Grabmal errichtet. Acht Tugendgestalten auf hohem Sockel lehnen an den Säulen, die den

Sarkophag tragen, an diesem selbst ziehen sich Szenen aus dem Leben des Heiligen hin (Abb. 28). Der Deckel ist mit Figuren und gotischem Zierat belebt und durch einen gotischen Aufsatz geschmückt, auf dem die Madonna mit dem Kinde und Heiligengestalten stehen. Über dem Spitzbogen, den Fialen und krabbenbesetzten Turmhelmchen bildet eine segnende Christusgestalt mit zwei Engeln den figürlichen Abschluß. Das Werk ist aus weißem Marmor, mit Gold verziert, die Pilaster

Abb. 28. Sarkophag des Petrus Martyr von Giovanni di Balduccio. S. Eustorgio. (S. 54 ff.)

aus rötlichem Marmor. Es ist also auch hier die schmückende Vielfarbigkeit, wenn auch in bescheidenem Maße, angewendet. Und das Schmücken ist dem Künstler überhaupt das Wichtigste gewesen. Überreich sind alle Teile verziert, das Auge findet keine leere Stelle, und das entspricht dem lombardischen Kunstsinn, der die vacui haßt, selbst wo sie künstlerisch wirken könnten. Balduccio ist es auch mehr um das Detail als um eine künstlerische Einheitlichkeit zu tun. Trotzdem ist die Anordnung übersichtlich. Die Tugendgestalten fallen zunächst in das Auge. Es

sind Prudenzia mit den drei Gesichtern, Fortudina mit dem Löwenfell, Temperenzia mit dem Trinkgefäß, Maestatis mit der Krone und dem schön herabwallenden Schleier, Caritas, die Kindern Nahrung reicht, Fides mit dem Kelch, Spes mit dem Füllhorn, Obedenzia mit Joch und gesenktem Haupt. Allen fallen die Falten leicht an den schlanken Körpern herab. Sie tragen ihre Attribute in den Händen, die vollendetste unter ihnen ist die Temperenzia, aber alle zeichnen sich durch Lieblichkeit des Ausdrucks aus. Noch sind diese Gestalten in erster Linie dekorativ; nicht acht Einzelwesen voll individuellen Lebens sollen dargestellt werden, sondern acht Gestalten, die einem gleichen dekorativen Zwecke dienen. Sie sind auch nicht tektonisch gedacht, sie sind keine Trägerinnen. Die Bewegungen aber, die alle innerhalb der ganz gehaltenen Anmut liegen, sind bei den einzelnen Gestalten sehr verschieden, ja Gegensätzlichkeiten werden geradezu absichtlich verwandt, z. B. im Recken der Köpfe, was Balducci seinem Meister Giovanni di Pisis abgesehen haben mag, obwohl er es sonst nicht wagt, dem leidenschaftlichen Naturalisten nachzugehen.

Die freistehenden Heiligenstatuen am Deckel des Sarkophages sind nicht von gleichem Wert. Sie sind weit unfreier und wenig glücklich in den Proportionen. Von besonderer Lieblichkeit ist hingegen die Madonna unter dem Baldachin.

In den Reliefs wird das Leben des Heiligen erzählt. Diese Reliefs sind wohl eine Arbeit der Campionesen. Der Künstler erstrebt die malerische Reliefwirkung, aber noch ist die dritte Dimension nicht erobert — die Gestalten stehen über-, nicht hintereinander. Es ist dies um so auffälliger, als sich der Meister in gruppenreichen Erzählungen gefällt, und dahinein auch alle möglichen Details bringt, z. B. bei den Typen der Krüppel und den Einzelteilen an dem bedrohten Schiff mit dem sich blähenden Segel.

Der zugereiste Meister kommt dem lombardischen Geschmack durch den Schmuckreichtum und durch die Freude an dem Vielen entgegen. Und das Viele ist immer der Feind des Wesentlichen. Gerade das, was die toskanische Schule groß macht — die epische Kraft und Klarheit, fehlt dem Balduccio. Weit näher ist sein Zusammenhang mit der sienesischen Schule durch die Anmut und Zartheit des Ausdrucks, wie die Tugendgestalten ihn zeigen. Balduccio ist kein Vertreter der toskanischen Kunst, aber er kam doch mit toskanischer Bildung nach seinem neuen Vaterland. Und er war nicht der einzige, der diese Bildung übermittelte. Giotto war in Mailand tätig. Azzo Visconti, der kühne Feldherr, der sich fünfzehn lombardische Städte untertan gemacht hatte, ließ seinen Palast von dem großen Florentiner ausschmücken. 1336 malte Giotto einen großen Saal im Palaste des Azzo aus mit Gestalten heidnischer und christlicher Helden. Nichts davon ist erhalten.

Zahlreich sind die Werke, welche Balduccio di Pisis und seine Schüler in Mailand hinterlassen haben, denn die Künstler wurden zur Ausführung vornehmer Grabdenkmäler zugezogen. In der Trivulziosammlung gehören die Reste des Grabmals von Azzo Visconti, in der Eustorgiokirche mehrere Viscontigräber dazu. Sie behalten noch die alte Form des Kastensarkophages bei, wie sie der einfache Aribertsarkophag und die schon geschmückteren Sarkophage von Otto und Giovanni Visconti im Dom zeigen. Aber die Schule des Balduccio macht die Sarkophage reicher, eleganter und malerischer (Abb. 29). Über dem

säulengetragenen Sarkophage erhebt sich gewöhnlich ein gotischer Aufbau, Engel ziehen einen Vorhang hinweg, um das Bild der Madonna oder des Toten zu zeigen — das wird das Schema des Trecentosarkophags, wie er sowohl von der Balduccischule wie von den Campionesen gebildet wird. Keins der drei Viscontigräber in der Eustorgiokirche zeigt die Gestalt des Toten selbst — wie auch das Grabmal des Petrus Martyr nicht — wieder ein Beweis, wie stark das malerische Moment das plastische überwiegt. Bei dem Grabmal des Azzo Visconti hingegen erregt die Gestalt des Toten selbst das Hauptinteresse. Er ruht auf dem Kastensarkophag, über dem sich ein Spitzbogengiebel erhebt — oben Christus, neben dem Toten zwei Engel, die einen Vorhang halten, eine knieende weibliche Gestalt hinter Azzo, vielleicht seine Gattin, und eine Reihe von Reliefs, die die Taten des Verstorbenen feiern.

Abb. 29. Grabmal des Stefano Visconti. (S. 56 f.) S. Eustorgio.

Dieselben künstlerischen Eigenschaften, welche die Arca des Märtyrers in S. Eustorgio aufweist, treten uns hier entgegen, ein gleiches technisches Verfahren, die Freude am Zierat in sorgsamster Ausführung; das Vorherrschen des Anmutigen, aber auch der Mangel an dramatischer Lebendigkeit, die durch die Mannigfaltigkeit gehaltener Bewegungen ersetzt wird — dies alles trifft mit dem Kunstcharakter der Arca des Pietro zusammen. Der Vorzug vor den Eustorgiograbmälern liegt aber darin, daß die Gestalt des Azzo durchaus den Mittelpunkt für Gedanken und Anschauung bildet. Die schöne Ruhe des Toten gibt dem Sarkophag ein würdiges Gepräge, und in der Art, wie die weibliche Figur hinter Azzo sich über ihn beugt, liegt eine tiefe Seelenfülle.

Dem Kunstcharakter des Balduccio gehört weiter auch das Professorengrab des Langfranco Settala an, das sich ursprünglich im Chor von S. Marco, jetzt im rechten Kreuzschiff derselben Kirche befindet. Obwohl es höchstwahrscheinlich das Grabmal des Langfranco Settala ist, auf 1264 datiert, so ist das Denkmal

ein Werk des 14. Jahrhunderts und gehört zu den im Trecento beliebten Professorengräbern. Auf dem Kastensarkophag ruht die Grabfigur, das Bahrtuch wird von Ordensbrüdern getragen, die Langseiten des Sarkophags sind mit Reliefs verziert, die den lehrenden Settala und seine aufmerksamen Zuhörer darstellen. Den Abschluß der Vorderseite bilden die stehenden Gestalten der heiligen Katharina und der heiligen Agnes. Die Gestaltengebung und die Ornamentik verraten die Pisaner Schule, die sich in diesen Werken wieder im Zusammenhang mit der trecentistischen Kunstübung Sienas zeigt. Trotz der Betonung der Grabfigur ist auch dies Werk vorwiegend malerisch gedacht, schon durch das Schwelgen in Falten, Schleiern und Gewändern.

Auch das Portal von S. M. di Brera, dessen Reste sich im Museum del Castello befinden, ist Balduccis Werk; er führte die Fassade um 1347 aus; leider sind die noch vorhandenen Halbfiguren sehr schlecht erhalten.

Die Campionesen bilden die zweite Künstlergruppe, welche die lombardische Plastik des Trecento bestimmt. Die hochberühmten Künstlerfamilien haben im 13. und 14. Jahrhundert die oberitalienischen Städte mit prächtigen Grabdenkmälern geschmückt, in Pavia, Bergamo und vorzüglich in Verona, wo sie die berühmtesten Denkmäler der Scaliger schufen.

In Mailand ist die Richtung der Campionesen durch ein großes Reiterstandbild vertreten, das des Bernabò Visconti, jetzt im Museo del Castello. Bernabò, der entsetzlichste unter den Visconti, ein Mann, bei dem, „was er sprach, Geißel, und was er schrieb, Blut" war, hatte sich schon zu seinen Lebzeiten das Grabdenkmal setzen lassen und zwar in der Kirche S. Giovanni in Conca, hinter dem Hauptaltar, so daß die Gemeinde, wenn sie vor Gott niederkniete, zugleich vor ihm das Knie beugte. Gleich nach seinem Tode wurde es an eine andere Stelle der Kirche gebracht.

Die Reiterstatue aus weißem Marmor ist die Bekrönung des säulengetragenen Sarkophages (Abb. 30). Die unteren Teile des Werkes offenbaren die Zierlust der Campionesen. Als Träger wechseln polygone und runde Säulen mit Kelchkapitellen miteinander ab. Um den Sarkophag herum laufen Reliefs mit kirchlichen Darstellungen. Eine Langseite zeigt die Beweinung Christi. Es ist dies ein beliebtes Motiv des oberitalienischen Trecento. Die Halle, in der heute das Standbild des Bernabò thront, und die eine Sammlung campionesischer Werke in sich faßt, weist wiederholt Christus als Halbfigur, von klagenden Engeln umgeben, auf. Sehr charakteristisch ist die Vorliebe für Halbfiguren bei Künstlern, denen die Darstellung des Organischen nicht die Hauptaufgabe ihrer Kunst ist. Das Nackte ist noch unbeholfen genug behandelt, der Brustkorb mit den hervortretenden Rippen ganz schematisch ausgeführt. Der sterbende Christus neigt schmerzvoll das Haupt, Engel halten hinter ihm einen Vorhang empor.

Die weiblichen Eckfiguren des Sockels sind lebhaft, aber doch konventionell in ihren Bewegungen — sie teilen mit den Reliefgestalten die sorgfältige und regelmäßige Anordnung der Falten, die noch befangen, wenn auch gefällig ist. Alle Teile des Denkmals sind reich mit Gold verziert gewesen. Die Heiligen an der Vorderseite haben sogar goldenes Haar und goldene Bärte. Über dem allen

ſteht das ſteife Pferd des Bernabò mit plumpen Beinen, aber ſorgfältigſt ausgeführt. Das Tier wird geſtützt von zwei allegoriſchen weiblichen Geſtalten: Gerechtigkeit und Stärke, die in ihrer Schlankheit an die Geſtalten nordiſcher Gotik erinnern. Bernabò ſelbſt hat ſich, geradeaus blickend, ſtolz in den Steigbügeln aufgerichtet und die Zügel gefaßt. Die verzierte Rüſtung liegt eng an ſeinem Körper an. Nicht nur durch den Wechſel der Farben, ſondern durch die ganze Anordnung

Abb. 30. Reiterſtatue des Bernabò Visconti. Muſeo archeologico, Caſtello. (S. 58 f.)

iſt das Werk maleriſch gedacht, trotz der dominierenden Reiterfigur. Nicht auf den großen hiſtoriſchen Zug kommt es den Campioneſen an. Als Hauptmeiſter dieſes Werkes wird Bonino da Campione angenommen, der zuerſt in Verona tätig war. Nach dem Zuſammenbruch des Hauſes der Scaliger mag er in den Dienſt Bernabòs getreten ſein, der ſeinem früheren Auftraggeber verſchwägert war.

Das Grabmal der Regina della Scala, der Gattin des Bernabò, das ſich ebenfalls im Muſeo del Caſtello befindet, iſt nicht von gleicher Bedeutung.

So gehen in der lombardischen Plastik des Trecento zwei Strömungen nebeneinander her, die eine aus Toskana, die andere aus dem Norden kommend, von germanischen Einflüssen bestimmt. Sie stehen sich aber nicht gegensätzlich gegenüber, denn Balducci hatte die Pisani nicht in ihrem tiefsten Wesen erfaßt, und so vermählen sich diese beiden Strömungen in Oberitalien zu einem Mischstil, dessen Grundzug die Freude am Malerischen und am Dekorativen ist.

Eine reiche Anzahl solcher Werke begegnen dem Beschauer in Mailand und seiner Umgebung, in den Kirchen und Sammlungen, so in S. Eustorgio im Querschiff das Relief von den heiligen drei Königen, welches 1347 dorthin gestiftet wurde. In drei Bildern, von dem gotisch bekrönten Rahmen umfaßt, erzählt es, wie die Könige vor Herodes stehen, wie sie vor dem Kinde knien, wobei von einer zweiten Bühne Ochs und Esel, von jubilierenden und musizierenden Engeln umgeben, zuschauen, und zuletzt, wie die Magier, im Schlaf von den Engeln gemahnt, mit ihrem ganzen Hofstaat aufbrechen. Frisch und lebendig ist alles erzählt. Mit einer höchst energischen Bewegung muntert der Engel die reisemüden Heiligen auf (Abb. 27). Wie vergnügt und ehrlich fromm spielt der kleine nackte Engel neben dem Esel auf seiner Orgel! In manchen Dingen hält sich der Künstler an die Überlieferung, so ist z. B. der Schlaf der drei Könige jedesmal durch den aufgestützten Kopf charakterisiert. Aber er sucht Genremotive aus dem Leben, und er bestrebt sich, die Tiefe zu betonen.

In der Kirche von S. Eustorgio befindet sich auch noch eine Passionstafel im Flachrelief am Hauptaltar. Um die Kreuzigungsgruppe, die eine doppelte Größe hat, ordnen sich acht Reliefs, in denen wieder lebendig erzählt wird. Die oberen Heiligengestalten gehören dem 17. Jahrhundert an. Der Überreichtum am Erzählenden, die liebenswürdige Empfindung, die feine Faltengebung erinnern an das Dreikönigrelief, aber die Passionstafel zeigt eine edlere Formengebung, ein größeres Verständnis für den nackten Körper, so daß es Giovanni di Grassi, dem Schöpfer des Sakristeibrunnens im Dom, zugeschrieben werden kann.

Ob die acht Apostelgestalten im Hochrelief, welche sich im nördlichen Seitenschiff im Dom zu Mailand befinden, nicht schon dem 12. Jahrhundert angehören, ist fraglich. Sie stammen aus der alten Kirche Sta. Maria Maggiore — acht solche Apostelgestalten schmückten ihre Tribuna.

Wie stark die verschiedenen Einflüsse in der lombardischen Kunst des Trecento sich in ein und demselben Werk berühren, zeigt der Altar aus Nilpferdzähnen in der Certosa bei Pavia, welcher früher auf dem Hochaltar stand, jetzt sich in der alten Sakristei befindet. Es ist ein Altar von 2,43 Meter Breite und 2,60 Meter Höhe, in vorzüglicher Erhaltung, und stellt in 62 Reliefbildern die Geschichte der heiligen drei Könige und der Maria und Christi dar. Ein Teil der Szenen ist nicht mehr zu erklären, sie stehen einzig in der italienischen Kunst da, und eine Analogie ist nur an der Kirche von Amiens zu finden. Die Ikonographie leitet also zum Mutterlande der Kartäuser, die Behandlung hingegen zu der italienischen Kunst des späten Trecento. Zwei Elfenbeinkästchen, die sich ebenfalls in der Certosa befinden und Szenen aus mittelalterlichen Romanen darstellen, stammen aus dem 15. Jahrhundert. Eine Abrechnung vom Jahre 1409 gibt auch den

Meister an — Baldassare de Umbriachis, den Florentiner Baldassare degli Ubbriachi oder Embriachi, einen Künstler, der im Dienste Giangaleazzos tätig war und zwar in Venedig. Vermutlich leitete Baldassare einen großen kaufmännischen Betrieb mit Elfenbein sowohl in Toskana als in Venedig.

Was die Geschichte des Mailänder Domes lehrt, nämlich das energische Betonen einheimischer künstlerischer Neigungen, die sich den Einflüssen von außen entgegensetzen, kann auch der Überblick über die Trecentoplastik zeigen. Ein Pisaner kommt, aber er kann weder den Kunstcharakter des Niccolò mit seinem Formenernst noch den des Giovanni mit seinem leidenschaftlichen Naturgefühl durchsetzen. Die Campioneser mit ihrem technischen Geschick, ihrer Detaillierung, ihrer Zierfreude kommen hinzu — beides wird zu dem verschmolzen, was der lombardischen Plastik im eigensten Wesen genehm war: zu einer Plastik mit wesentlich malerischen dekorativen Elementen, deren Realismus sich in der getreuen Wiedergabe des Details und deren Idealismus sich in dem Ausdruck inniger Frömmigkeit zeigt.

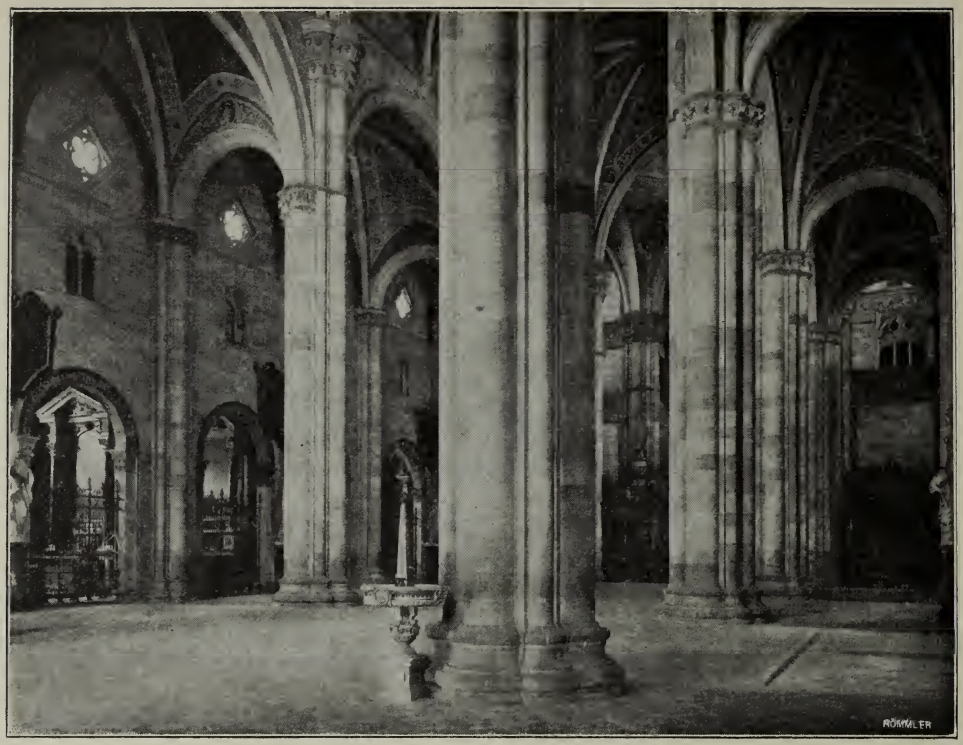

Abb. 31. Certosa bei Pavia, Blick in das Langschiff. (S. 63.)

Die Certosa bei Pavia.

Nur zehn Jahre nach der Grundsteinlegung des Doms wurde der Bau der Certosa bei Pavia begonnen. Die großartige Klosteranlage verdankt ihren Ursprung demselben Giangaleazzo, der den neuen Dom zu Mailand entstehen ließ. Seine Gemahlin, Katharina Visconti, hatte 1390 in ihrem Testament bestimmt, daß auf einem von ihr sehr geliebten Landsitz bei Pavia ein Kloster für zwölf Kartäusermönche erbaut werden sollte. Diese Bestimmung entsprach dem Wunsch ihres Gatten, der „einen Palast zu seiner Wohnung, einen Garten für sein Vergnügen, eine Kapelle für seine Andacht" zu gründen wünschte. Seit 1392 wurden Gaben für den Bau des Klosters gesammelt, 1396 wurde der Grundstein gelegt. Wie der Dom zu Mailand an Größe alle Gotteshäuser der Christenheit übertreffen sollte, so dies Kloster alle anderen an Pracht, ein Kloster »quam solemnius et magis notabile poterimus«. Die Baumeister und Bildhauer, die am Dom zu Mailand beschäftigt waren, waren ebenfalls an der Kartause tätig, Guiniforte Solari, Omodeo, Dolcebuono und andere mehr. Die Sforza suchten sich auch insofern als rechtmäßige Erben der Visconti zu erweisen, als sie das Interesse am Bau der Certosa übernahmen. Durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch wurde die Bautätigkeit an dem Kloster fortgesetzt, und

die Kirche selbst wurde 1497 geweiht. Auch im 16. Jahrhundert wurden die Arbeiten fortgeführt. 1782 hob Joseph II. das Kloster auf, und obwohl noch verschiedene Versuche gemacht wurden, ihm seine alte Bedeutung wiederzugeben, ist es bei Versuchen geblieben — 1881 haben die letzten sieben Mönche die Certosa endgültig verlassen. Jetzt ist sie ein Museum, an Reichtum der Dekorationen und der Kunstschätze hoch bedeutsam, ein wahres Pantheon lombardischer Skulptur, welches dieselbe Bedeutung für Oberitalien beanspruchen darf, wie sie der Dom zu Orvieto für Mittelitalien hat. Aber die weite Kirche, die öden Klosterhöfe, die verlassenen Mönchszellen lassen uns empfinden, wie die Kunstwerke der Menschen bedürfen, für welche sie geschaffen wurden. Wie weitaus lebendiger, wirksamer würde diese Certosa uns erscheinen in der Hut der weißen Kutten der Kartäuser, die uns hier ebenso notwendig dünken wie die braunen Franziskaner in dem Heiligtum zu Assisi.

Die Certosa zu Pavia und der Dom zu Mailand gehen aus denselben Kulturbedingungen hervor, derselbe Fürst gründet sie, dieselben Künstler sind an ihnen beschäftigt, und doch erwachsen sie aus ganz verschiedenen Grundlagen. „Mit dem Mailänder Dom zusammengehalten, zeigt dieser Bau es klärlich, wie sehr um jene Zeit, am Vorabend der Renaissance, die italienische Kunst das Ungenügen ihrer formalen Ausdrucksmittel empfand. In Mailand nahm man noch kurz vor dem Bruch mit der Gotik seine Zuflucht zu dem bis dahin verschmähten Norden: in der Certosa zu Pavia griff man auf die romanische Vergangenheit zurück." (Dehio.) Allerdings fehlt der Spitzbogen der Klosterkirche nicht; er ist aber nur am Gewölbe angebracht; das breite Querschiff mit den halbrunden Abschlüssen und der ebenfalls halbrunde Chorabschluß führen den Certosabau weg von den gotischen Tendenzen. Das Mittelschiff ist nur ein wenig überhöht, die Pfeiler stehen in weiten Abständen. Das Innere der Kirche, weit lichtvoller als das des Mailänder Doms, macht einen freien und heiteren Eindruck (Abb. 31). Das einschiffige Querschiff verdient die Bezeichnung eines Festsaals in reichstem Maße, nicht nur durch die Fülle plastischen und malerischen Schmucks, sondern schon durch die Raumwirkung selbst. Die äußeren Seitenschiffe des Langhauses sind in Kapellen verwandelt, und auch hierin hat die Kirche ein lombardisches Erbteil der romanischen Zeit aufgenommen. Aber die Certosa ist kein romanischer Bau, sondern ein Bau der italienischen Frührenaissance. Seit 1453 war der Bauleiter Guiniforte Solari, der aus den Renaissancebestrebungen heraus erwachsen ist. Die Pfeilerbündel, die im Querschiff einander gegenüber zu stehen hatten, korrespondieren jetzt nicht mit-

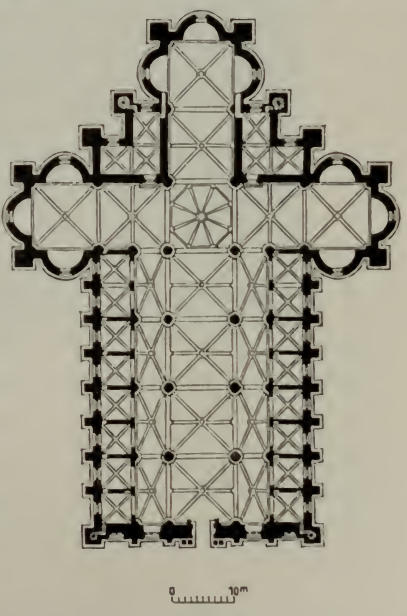

Abb. 32. Certosa bei Pavia, Grundriß. (S. 63 f.)

einander, und das erweist eine Veränderung des Grundplans während des Baues. Das ungotische Querschiff ist kein bewußter Rückschritt nach der romanischen Kunst, sondern ein stilistischer Kompromiß, in welchem sich die „ausgebildete oberitalienische Gotik mit der mittelitalienischen Frührenaissance vermählte" (Abb. 32).

Diesen Kompromißcharakter offenbart auch das Äußere der Kirche. Hierbei ist vorerst einmal von der Fassade abzusehen, die, ein Prachtstück der Marmor-

Abb. 33. Certosa bei Pavia, Blick vom kleinen Klosterhof auf die Kirche. (S. 64.)

skulptur für sich, unabhängig von dem Gebäude, dem sie sozusagen fast zufällig angehört, betrachtet werden muß (Abb. 35). Chor und Langhaus zeigen kein ausgebildetes Strebensystem. In der Belebung der Außenseite ist zur romanischen Zeit zurückgegriffen worden, zu den lombardischen Zwerggalerien, die Langseiten, Chor und Vierungskuppel verschwenderisch schmücken. Diese schlanke, in drei Galerien sich abstufende Vierungskuppel ist wieder ganz lombardisch. Der Außenschmuck am Chor sieht von der „Konsequenz" ab: rundbogige Fenster, gotisches Maßwerk,

antike Zierformen sind zusammengestellt. Ein Zug freudigster Zierlust geht durch alle Teile des Baues; er ist wieder ein glänzendes Beispiel für das, was das ausgehende 14. und das 15. Jahrhundert in der Lombardei wollen. Weite Räume und geschmückte Flächen, das ist das Ziel jener oberitalienischen Architektur.

Diese Momente verbinden trotz ihrer Verschiedenheiten den Dom zu Mailand und die Certosa. Doch während am Dom zu Mailand der plastische figürliche Schmuck alle Außenseiten überzieht, hat sich die Certosa darin auf die Fassade beschränkt. Aber welche Fassade! Hat der Besucher der Certosa ihr Eingangstor durchschritten, den sonnigen begrasten Platz betreten, der sich vor der Kirche hinstreckt, so nimmt ihn beim ersten Blick die unendliche Pracht, der unerschöpfliche

Abb. 34. Certosa bei Pavia, Modell der Certosafassade.
Aus dem Freskenschmuck des Querschiffs von Bergognone. (S. 65.)

Reichtum in der Dekoration der Fassade gefangen, in der die „Architektur gleichsam von der Skulptur aus ihrem eigenen Hause vertrieben ist".

Die Fassade hat nicht ihre ursprüngliche Form behalten. Im Querschiff der Kirche zeigt ein Fresko auf blauem Grunde von Bergognone den Stifter Giangaleazzo, der vor der Madonna knieend ihr das Modell der Kirche darbietet. Hier gibt die Fassade die Fünfteiligkeit des Kircheninnern durch sechs Pfeiler an; sie zeigt aber auch durch Anlage von Galerien das Streben nach der Horizontale, das Wegwenden von der Gotik. Der Vierungsturm auf dem Fresko ist weniger reich geschmückt als der jetzige, hat aber schon denselben Charakter zwischen Kuppel und schlankem Vierungsturm (Abb. 34).

Die heutige Fassade betont die Fünfteiligkeit des Innenbaues allerdings auch noch durch starke Pfeiler, aber sie ist so überreich mit Figuren besetzt, daß die Wirkung der Pfeiler ganz zurücktritt (Abb. 35). Sie hat ihre Bedeutung überhaupt

nicht als Architekturstück, sondern als Zierstück dekorativer Skulptur. Schon der hohe Sockel ist mit Medaillonbildern geschmückt, über ihnen ziehen sich eine Reihe erzählender Reliefs hin, und darüber erheben sich an jeder Seite des Eingangs zwei überreich nach oben, unten und den Seiten verzierte Fenster.

Zu diesem plastischen Schmuck kommt noch die Inkrustation, die freilich eine nur untergeordnete Rolle spielt; doch wirken die blauen, lila und schwarzen Steine in dem gelblichen Marmor genugsam, um die Freude an der Farbe zu bestätigen.

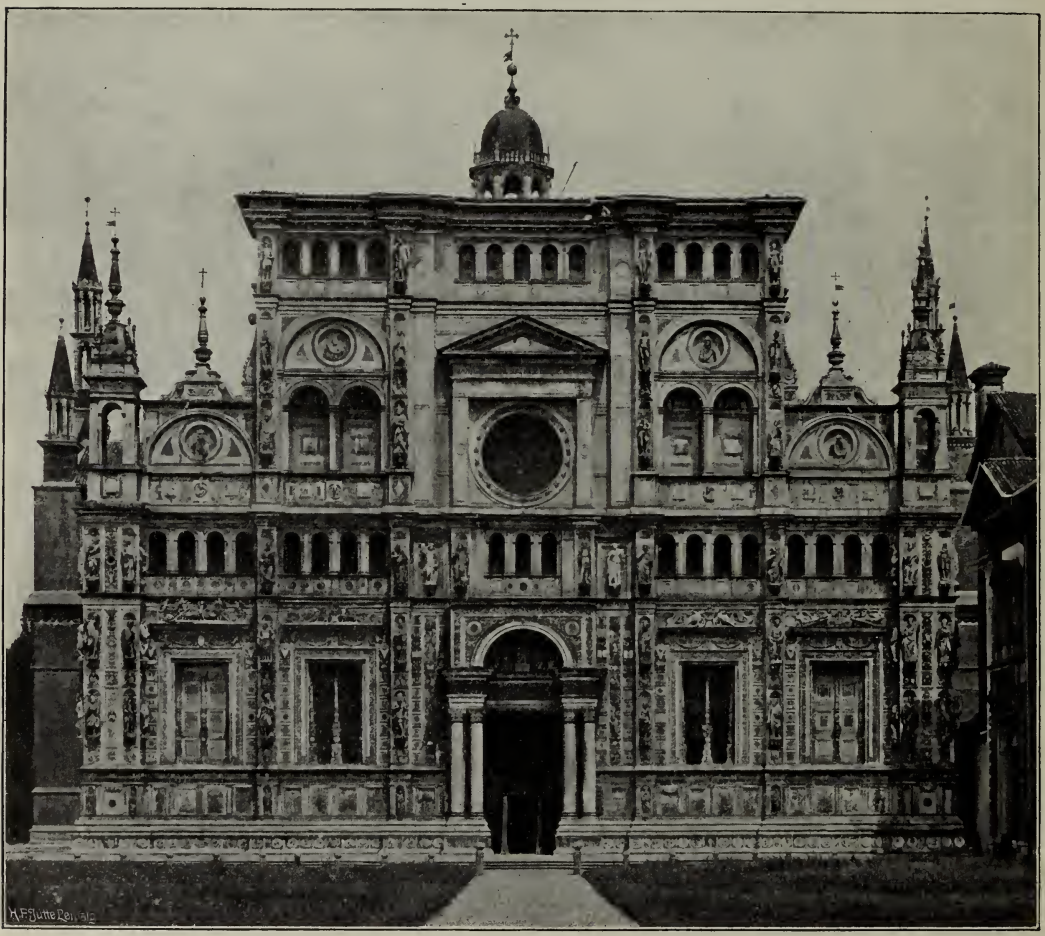

Abb. 35. Die Certosa bei Pavia, Fassade. (S. 65 ff.)

An der Ausführung des Werkes sind natürlich viele Hände tätig gewesen; es lassen sich bis zur Höhe des Türabschlusses schon drei Stilarten unterscheiden, die sich in der Hauptsache an drei Künstlernamen knüpfen: die Mantegazza, Antonio und der größere Cristoforo seit 1473, Omodeo seit 1491 und Benedetto Briosco (Abb. 35). Diese Arbeiten würden sich auf die Jahre 1473—1507 erstrecken.

Der Sockel bietet eine Reihe von 63 Medaillonbildern, die inhaltlich betrachtet „das wiederbelebte Altertum" repräsentieren, aber in ganz prinziploser Weise. Um

Abb. 36. Certosa bei Pavia, Fassade. Teil des Sockelschmucks. (S. 66 f.)

die griechischen und römischen Helden darzustellen, sind antike und Renaissance-Gemmen und Kameen benutzt worden, jeder Künstler hat zu dem ihm Genehmen gegriffen, dieselben Persönlichkeiten finden sich zweimal, Porträtköpfe sind beliebig verwendet — das historische Gewissen hat niemals geschlagen. Die Heldenreihe ist ja auch vornehmlich in Bezug auf die dekorative Wirkung gemacht. Daß ein Attila gleich einem Faun zwei Hörner hat, das Porträt Alexanders der Überlieferung durchaus nicht entspricht, kommt somit nicht in Betracht. Der Sockel ist deshalb auch als „klassische Walpurgisnacht" bezeichnet worden (Abb. 36, 37).

Oberhalb der antiken Medaillons wird die Heilsgeschichte erzählt, rechts die Jugendgeschichte Christi, durch die Darstellung des Sündenfalls eingeleitet, links die Passion.

In der Ausführung zeigt die linke Seite, die Arbeit der Brüder Mantegazza, härtere Linien und scharfe Umrandung der Medaillons, während Omodeo, der Meister der Bilder der rechten Seite, der Schöpfer einer liebenswürdigen Kleinkunst, des Lieblichen und Holdseligen, die Härten eher vermeidet.

Beide Meister halten an dem malerischen Reliefstil der Frührenaissance fest; in den erzählenden Bildern sind neben den figürlichen die landschaftlichen und architektonischen Teile sorgfältig ausgeführt. Man vergleiche nur daraufhin die Anbetung der Hirten von Omodeo einerseits, und die Dornenkrönung Christi und die Auferweckung des Lazarus von Mantegazza anderseits, die letzteren mit den schärferen Linien, der herberen Formengebung, aber auch mit dem stärker bewegten dramatischen Leben.

Abb. 37. Certosa bei Pavia, Sockel der Fassade. Attila-Medaillon. (S. 67.)

Uber diesen Bildern erhebt sich dann die unendliche Fülle rein dekorativ gefaßter Plastik, die kaum ein Teilchen der Fassade freiläßt, sondern sie mit figürlichen und florealen Ornamenten im eigentlichsten Sinne des Wortes überschüttet. Der ganze Reichtum der Ornamentik des Quattrocento: Putten, Kandelaber, Vasen,

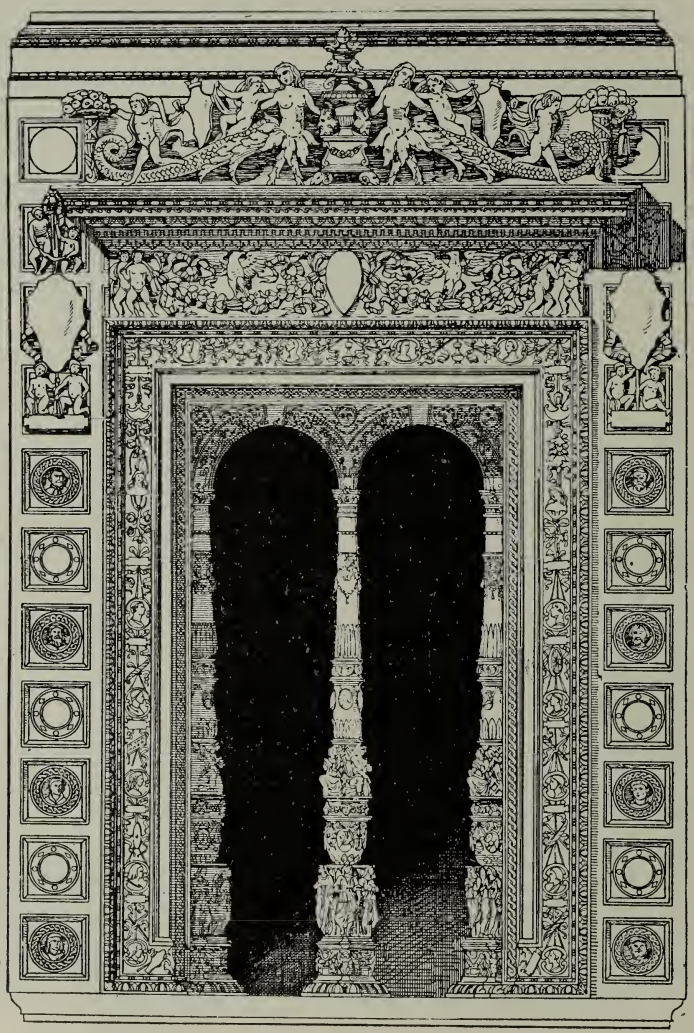

Abb. 38. Certosa bei Pavia, Fenster der Fassade. (S. 68.)

Engel, Fruchtschnüre, Weinranken und dazwischen winzige Reliefmedaillons sind in verschwenderischem Reichtum zusammengestellt.

Die Fenster, deren schwere und in gröberen Formen gehaltene Bekrönung späterer Zeit angehört, haben als Trennungssäule die Kandelabersäule, wie sie in solchem Reichtum bis dahin nur im Relief, aber nicht freistehend bekannt war; mit ihren leichten, reichen und weichen Formen ist sie Omodeo zuzuschreiben (Abb. 38). Durch genaue Betrachtung eines einzigen solchen Stückes kann man am ehesten den

Wert dieser Fassade, ihre Bedeutung für die Zierkunst Oberitaliens ermessen lernen. Die Heiligengestalten an den Streben treten dagegen trotz einzelner höherer Schönheiten zurück (Abb. 39).

Mit den späteren Arbeiten des Omodeo hängen die des Benedetto Briosco zusammen, er ist der Meister des Hauptportals 1501—1507.

Das Portal mit dem gewaltigen Säulenpaare und dem starken Gebälk gehört

Abb. 39. Certosa bei Pavia, Fassade. Teil eines Pfeilers mit einer Apostelstatue. (S. 69.)

seinen architektonischen Teilen nach in die Hochrenaissance, der Bildschmuck der Innenseiten hingegen in seiner freudigen Erzählungslust und ebenso freudigen Zierlust in die Frührenaissance hinein. Wiederum sind es rein malerisch behandelte, zum Teil überfüllte Reliefs, in denen die Geschichte der Certosagründung und des heiligen Bruno erzählt wird.

In den plastischen Gebilden Brioscos, so z. B. in denen der oberen Teile

des Portals, prägt sich deutlich der Charakter der lombardischen Hochrenaissance aus, die Engelstypen tragen die weichen Züge der späteren lombardischen Malerschule.

Nach oben zu verringert sich die Schmuckfülle, was nicht dem erlahmenden Interesse am Certosabau, noch mangelnden Geldmitteln zuzuschreiben ist, als vielmehr der klassizierenden Richtung des späteren Cinquecento.

Im Innern der Kirche begegnen uns dieselben Meister der lombardischen

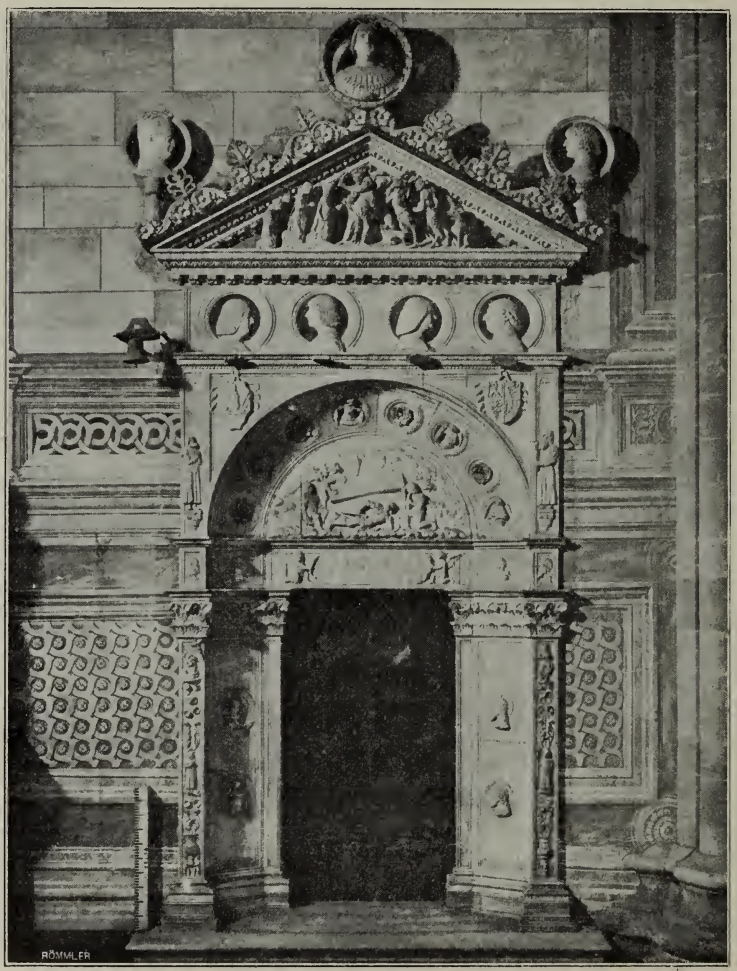

Abb. 40. Certosa bei Pavia, Querschiff. Tür zur alten Sakristei. (S. 70.)

Plastik. Die Türen zum kleinen Klosterhof und zur Stanza del Lavabo im Querschiff zeigen in ihrem Schmuck die herbe Formengebung der Mantegazza, die Tür zur alten Sakristei die Hand des jungen Omodeo, die Profilköpfe auf dem Architrav dieser Türen den Stil des Benedetto Briosco (Abb. 40). In seiner ganzen jugendlichen Größe ist Omodeo vertreten in dem Schmuck der Tür, die von dem kleinen Klosterhofe in das Querschiff führt. Ein übersprudelnder Reichtum

an ganz kleinen Gestalten, die da zwischen Blättern, Blüten und Vasen spielen. Keine strenge Symmetrie, weder in der Anordnung, noch in der Größe, aber alles durch einen freien Schönheitssinn zu einer einheitlichen künstlerischen Wirkung zusammengehalten. Der innere Rahmen der Tür ist mit Putten geschmückt, die im Weinlaub spielen — die ganze liebreizende Schönheit der Kinderwelt hat sich den einsamen Mönchen hier aufgetan (Abb. 41).

Abb. 41. Certosa bei Pavia, kleiner Klosterhof. Detail von der Tür des Omodeo. (S. 70 f.)

Die vollständige Auflösung der Plastik in das Malerische zeigen die beiden Tabernakel zur Seite des Hochaltars von Stefano da Sesto und Biagio da Vairano (Abb. 42). Die Linienführung und Formengebung ist bei beiden Werken eine außerordentlich weiche, ja sie geht nach dem Weichlichen herüber, wie dies die spätere lombardische Kunst entwickelt hatte.

Die Fassade der Kirche zeigt die höchste Blüte der lombardischen Marmorkunst — die Klosterhöfe die höchste Blüte der Terrakottenskulptur. Die Kirche

war nur der kleinste Teil dieser riesigen Klosteranlage, die auch früher als das Gotteshaus selbst begonnen war. Dieselben Meister, welche später die Fassade zierten, sind zum Teil auch für den Schmuck der Klosterhöfe tätig gewesen. Die Anlage dieser Höfe gehört in den Anfang, ihre Dekorationen in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Eindruck der beiden Höfe ist sehr verschieden. Um den großen Klosterhof ziehen sich an drei Seiten die 24 Zellen der Mönche hin;

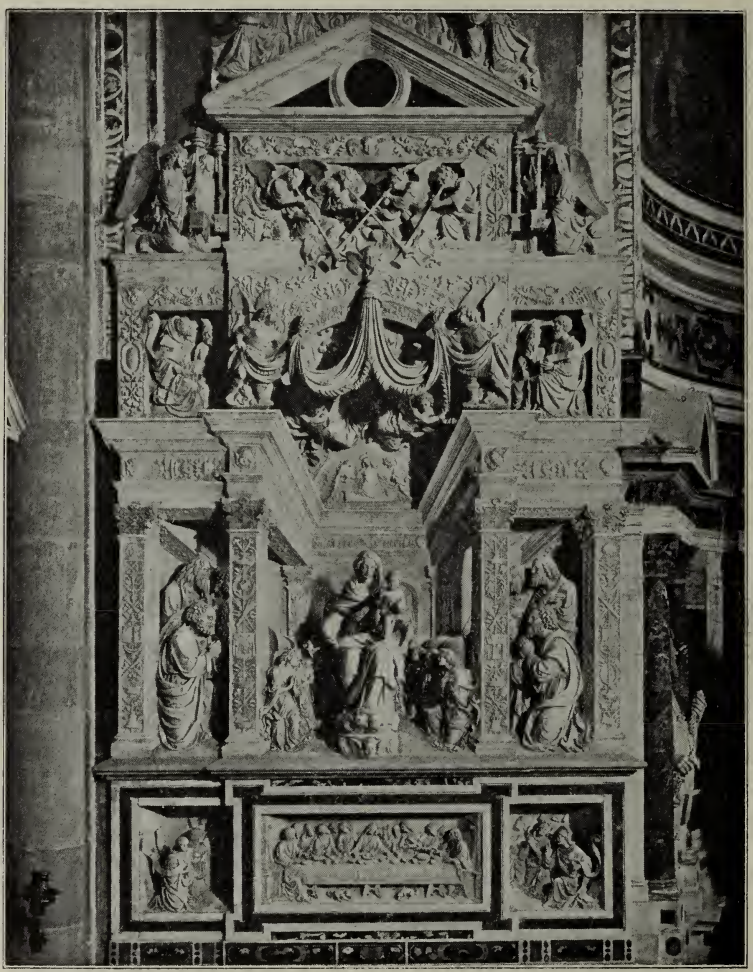

Abb. 42. Certosa bei Pavia, Chor.
Marmortabernakel von Stefano da Sesto und Biagio da Vairano. (S. 71.)

er umspannt daher einen weiten Raum. Die breiten Bögen stehen auf verhältnismäßig kurzen Säulen, die noch an die Zwerggalerien mahnen möchten. In dem Kloster hielt man länger an den einmal übernommenen Formen fest als in dem reichen und glänzenden Mailand, wo Filarete um den Sieg des „klassischen Stils" gekämpft hatte, Michelozzo toskanische Einflüsse stärker betonte, Bramante und Lionardo dem Ideal des Zentralbaues zustrebten. Der kleine Klosterhof, der

Abb. 43. Certosa bei Pavia, kleiner Klosterhof. Detail des Terrakottenfrieses. (S. 73.)

ungefähr aus derselben Zeit stammt, ist eben durch seine Kleinheit weit anheimelnder, fast möchte man sagen, wohnlicher. In das so künstlerisch umhegte, mit Blumen bestandene Viereck blickt der Vierungsturm mit seinen Zwerggalerien hinein und ebenso ein Teil des Langhauses der Kirche mit seiner Galerienflucht.

Die Säulen des kleinen Klosterhofes sind aus weißem, die des großen aus weißem und rotem Marmor gemacht. Über ihnen und zwischen den Bogen zieht sich der leuchtende Terrakottenschmuck hin. Die alte lombardische Lust an der Farbe offenbart sich hier. Stark ist das figürliche Moment vertreten, aber die Schwäche der lombardischen Plastik — der Mangel an der Kenntnis des menschlichen Körpers — zeigt sich auch hier in den stehenden Gestalten über den Säulen in dem großen Klosterhof. Wo es sich nur um die Darstellung von Köpfen handelt, treffen sich die Werke beider Klosterhöfe in der vorzüglichen Charakteristik, aber der kleine Hof ist dem großen an Reichtum des Schmuckes überlegen (Abb. 43). Der überquellende Formenreichtum der Kapitelle und der Puttenfries über ihnen stehen ihrem Charakter nach in der Kunstrichtung des Omodeo. Die Schmuckfülle der beiden Klosterhöfe ist so groß und mannigfaltig, daß auch sie wiederum wie die des Mailänder Doms oder der Certosafassade eine Entwickelungsgeschichte der lombardischen Plastik geben könnten. Die Stätte, welche der plastischen Zierkunst ein so bedeutsames Heimatsrecht gewährte, bot dies auch der dekorativen Malerei.

War diese doch überhaupt stärker in Oberitalien als in Mittelitalien entwickelt. Die Schule von Padua hat den Dekorationsstil besonders gepflegt, und auch hierin die Lombardei beeinflußt, in der sich glänzende Beispiele der Architekturmalerei finden. Der Backsteinbau wie die lombardische Zierlust drängten dazu hin. Viele dieser Werke sind zerstört, erhalten ist aber die farbige Dekoration der Certosakirche,

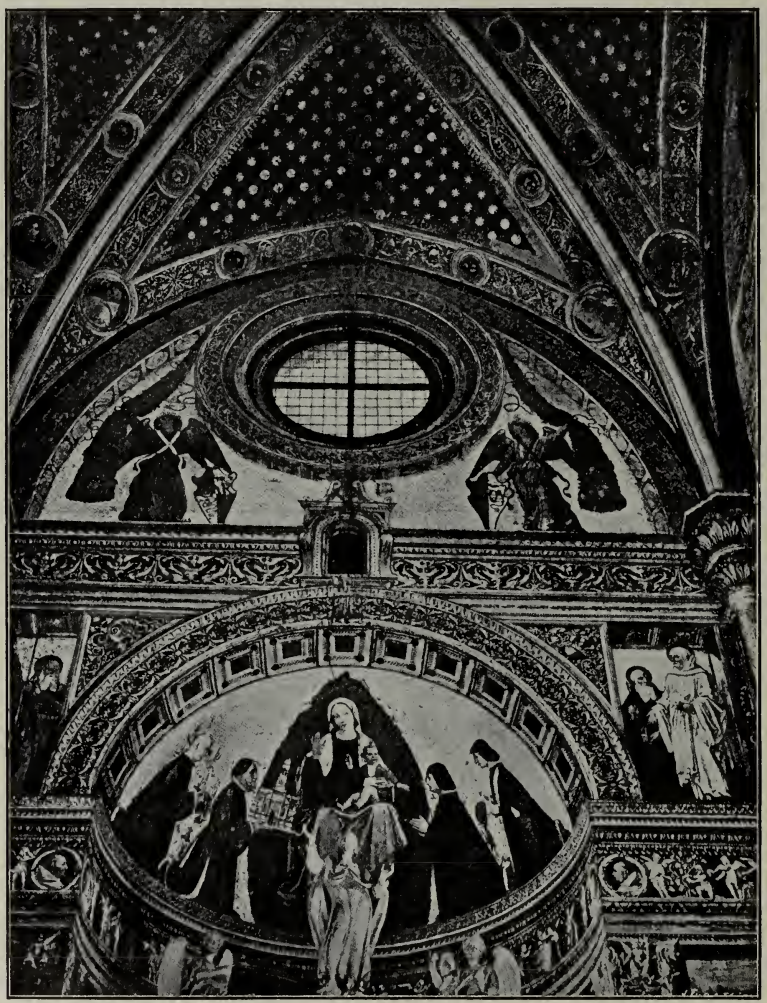

Abb. 44. Certosa bei Pavia, Querschiff.
Anbetung der Madonna durch die Visconti, Fresko von Bergognone. (S. 74 f.)

vor allen Dingen die des Querschiffs, „das reichste Denkmal der lombardischen Frührenaissancedekoration" (Abb. 44). In dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ist sie nach dem Entwurf von Bergognone ausgeführt. Es handelt sich hier nicht um ein Werk historischer Freskomalerei, wie in den Stanzen, sondern um eine gemalte Dekoration, die mit architektonischen Mitteln arbeitet, durch Sockel, Pfeiler, Pilaster und Friese die Wände einteilt und belebt. In den Apsiden des Querschiffs sind

die Krönung und die Anbetung der Maria gemalt, die erstere von Mitgliedern der Familie der Sforza, die letztere von denen der Visconti umgeben. So verherrlicht die Malerei zugleich die fürstlichen Protektoren des Klosters. Auch die übrigen figürlichen Darstellungen sind in eine Scheinarchitektur hineingestellt; so über den Türen von der Kapellenreihe her die Madonna und Christus, über den Apsisbildern Heilige und darüber in den Lünetten Engelsgestalten, die zugleich Blumen- und Wappenträger sind. Das Gegensätzlichste ist hier unter ein Gesetz reiner Schönheit gestellt — die lustigen Putten im Fries und die Brustbilder der Propheten in den Schildbögen. Ganz in die örtliche Bedeutung hinein führen die Gestalten der Kartäuser, die aus gemalten Fensteröffnungen herab in das Querschiff blicken.

Der Reichtum an rein dekorativen Formen, den dieses Querschiff enthält, ist schier unübersehbar. Die Maler schwelgen in dem Besitz, der ihnen einerseits durch die paduanische Schule, anderseits durch den Einfluß des bramantesken Stils geworden ist. Die Farben werden nach oben hin lichter, die großen architektonischen Linien sind durch warme Töne auch koloristisch charakterisiert. Das sternbesäte Blau in den Gewölbekappen schließt das Ganze harmonisch ab. Bergognone, Foppa, Butinone, Zenale, Bramante, Luini sind die Vertreter der lombardischen Architekturmalerei. Mailand hat mehrere Stätten, an denen ihrem Entwickelungsgang nachgegangen werden kann, so Maria delle Grazie und S. Maurizio, aber das Querschiff der Certosa ist das glänzendste Beispiel dieser Richtung. Rein ornamentale und architektonische Bestandteile sind zu einer unvergleichlichen Schönheitswirkung verbunden worden. Der Chor enthält noch ein anderes Werk nach dem Entwurf des Bergognone, die herrlichen Intarsien des Chorgestühls, welche 1486—1498 von Bartolomeo de' Polli aus Modena ausgeführt wurden. Der Moro hatte den Auftrag dazu erteilt.

Abb. 45. Engelreigen von Michelozzo. Portinarikapelle. (S. 80 f.)

Michelozzo und Filarete.

Die großen Bauten Mailands und seiner Umgebung, der Dom, die Certosa zu Pavia, das Castello, sind im 14. Jahrhundert begonnen worden, ihre Gründung schließt sich an das Geschlecht der Visconti an; aber weit ins 15. Jahrhundert hinein wird die Arbeit an ihnen unter den Sforza fortgesetzt. Die Baugeschichte des Doms ist typisch für die der Certosa bei Pavia und des Castello. Was Giangaleazzo mit seinen weittragenden Plänen begonnen, was unter seinen entarteten Nachkommen zurückgedrängt worden war, das hatten die Sforza wieder aufgenommen und zu Ende zu führen versucht. Zwischen Giangaleazzo und Francesco Sforza liegen fünfzig Jahre, die erste Hälfte des Quattrocento. Zeiten der Unruhe für die Lombarden, die die großen Bauunternehmungen stocken ließen. Neue starke künstlerische Strömungen hatten sich inzwischen in Italien herausgebildet. Vor allem war jene mächtige, von Toskana ausgehende Strömung der Frührenaissance stark geworden. Länger als in Mittelitalien behaupteten aber die einmal eingeführten gotischen Formen in Oberitalien ihr Recht. Ein sehr interessantes Beispiel für die lange Lebensdauer dieser Formenwelt ist das Portal des Palazzo Vimercati, zwischen 1457 und 1468 erbaut (Via Filodramatica 2). Gotische Formen verbinden sich unbefangen mit antiken. Die großen architektonischen Linien, die die toskanische Bauwelt bestimmten, lagen dem dekorativen Sinne der Lombarden ferner. Auch weiterhin ist die Tendenz ihrer Bauten weit mehr

malerisch als architektonisch. Ein zweites Moment darf nicht vergessen werden — das Verhältnis der Lombardei zum Zentralbau. Der Zentralbau, der überkuppelte, nach allen Seiten gleichmäßig sich erstreckende Bau, der unaufhaltsam zur Großräumigkeit drängt, ist das architektonische Leitmotiv der Lombardei — seit S. Lorenzo her.

Die Mailänder Bauherren sahen im 14. Jahrhundert nach den großen nordischen Bauleitern, sie blickten im 15. Jahrhundert nach den toskanischen. Toskanische Meister gingen, wie schon im Trecento, auch im Quattrocento nach der blühenden Lombardei, wo sie auf Ehre und Geld rechnen konnten. Trotz der Feindschaft, welche die einheimischen Meister den Toskanern entgegensetzten, trotz der Energie, mit der sie einen Filarete von einflußreichen Posten zu verdrängen suchten, ging der starke Strom toskanischer Kunst befruchtend über Oberitalien hin.

Brunellesco war wahrscheinlich schon 1421 nach Mailand berufen worden, 1436 war er abermals dort, und einen gewaltigen Einfluß hatten L. B. Alberti von Mantua und Rimini, Donatello von Padua aus.

Michelozzo und Filarete sind die Meister, die vor allen andern die künstlerischen Beziehungen zwischen Toskana und der Lombardei in Mailand bestimmt haben.

Michelozzo, 1396—1472, der Schüler Brunellescos, hat durch zwei Werke als Architekt in Mailand maßgebend gewirkt — durch die Erbauung eines florentiner Palastes, der sogenannten Mediceerbank, und durch die einer Kuppelkapelle. Von dem glänzenden Palastbau sind nur Bruchstücke erhalten. Er fiel den Zeitgenossen durch seine Schönheit auf, denn Gabriel Tetzel berichtet in seinem Reisebericht 1465—1467: „Wir sahen auch zu Mailant ein köstlich haus, hatten des Kosman de Medici Kaufleut innen". 1455 hatte Francesco Sforza dem Cosimo de Medici einen Palast geschenkt, der sich allerdings an schon vorhandene Baulichkeiten anzulehnen hatte, aber doch ganz im Sinn des toskanischen Palasts der Frührenaissance erbaut werden konnte. Die Wohn- und Geschäftsräume zogen sich um den rechteckigen Hof hin, der sich in Arkaden öffnete. Reste dieser Arkaden sind noch erhalten (Casa Vismara, via de Bossi 1). Die Front des zweigeschossigen Baues zeigt mit der starken Betonung der Gesimse in der langen Flucht die Herrschaft der Breitendimension an. Filarete, der Erbauer oder vielmehr der Entwerfer des Ospedale Maggiore, rühmt in seinem Traktat das Nichtlombardische, das „Antikische", welches Michelozzo in diesem Werke zeigt. Aber der Frontentwurf, den er in seinem Traktat gibt, zeigt doch wieder, wie Michelozzo auf lombardischem Boden die strenge toskanische Tendenz verläßt. Antikisierende Teile sind mit gotisierenden verbunden, und die Spitzbogenfenster des oberen Stockwerkes, zwischen denen die in Oberitalien so beliebten Terrakottenmedaillons angebracht sind, bilden einen anziehenden Gegensatz zu dem unteren Stockwerk mit dem geschlossenen Charakter des toskanischen Palastes. Die Ornamentik vollends kommt ganz dem lombardischen Geschmack entgegen, wie es die noch vorhandenen plastischen Reste beweisen, die im Museo Archeologico aufbewahrt werden.

Vollständig erhalten ist das Portal. Ist es das Werk des Michelozzo, der Brunellescos künstlerische Ideen, wenn auch nicht vertiefte, so doch fortsetzte? Die

Ausführung ist ihm sicher nicht zuzuschreiben; seine Arbeit würde sich auf den Entwurf beschränken, und auch hier ist eine Umgestaltung durch einheimische Kräfte anzunehmen. Nicht auf eine geschlossene Komposition, auf eine künstlerische Einheit durch große einfache Linien kam es dem Meister dieses Portals an — es fällt vielmehr durch den Mangel an Einheitlichkeit auf. Von zwei kannelierten Pilastern wird ein breiter Architrav getragen (Abb. 46). In diesem schweben zwei Putti,

Abb. 46. Portal der Mediceerbank von Michelozzo. Museo Archeologico, Castello. (S. 77 f.)

die das Wappen der Visconti und Sforza halten: die Kindlein fressende Schlange. Der Windhund und darüber die Fichte in einer ausgestreckten Hand ist gleichfalls ein Wappenzeichen, das von den Visconti übernommen worden war und ein Lieblingsemblem des Francesco Sforza wurde. Es war von dem Motto begleitet: Quietum nemo impune lacesset. In den Zwickeln neben dem Eingangsbogen sind die Profilbilder von Francesco und seiner Gattin, Bianca Maria Visconti angebracht; neben den Pilastern stehen nach Art mittelalterlicher Archivoltenfüllung

die Gestalten übereinander, zuunterst eine Jünglingsfigur, darüber eine weibliche Gestalt, weiter spielende Putten mit den glockenförmigen Frucht- und Blumenkronen, wie sie die Engel in dem himmlischen Reigen in der Portinarikapelle tragen. Kein fester tektonischer oder architektonischer Standpunkt ist eingehalten, die „Zierkunst" hat gesiegt.

Michelozzo wird die Erbauung der Portinarikapelle zugeschrieben (Abb. 47).

Abb. 47. Portinarikapelle von Michelozzo. (S. 79 f.)

Literarisch ist seine Autorschaft allerdings nicht verbürgt. Der Bauanlage nach hängt sie dicht mit der Pazzikapelle und der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz zusammen. Es ist der kleine kuppelgekrönte Zentralbau auf quadratischer Grundlage. Pigello Portinari, welcher diese Kapelle erbauen ließ, war Florentiner und verwaltete die Gelder der Medicäerbank — auch das schon macht die Leitung des Baues durch einen Florentiner Künstler sehr wahrscheinlich. Der Bau ist von großem Einfluß auf die Lombardei geworden, in der sich jene kleinen Kuppelbauten gerade in einer

Zeit so glänzend entwickeln sollten, in welcher die hervorragenden Geschlechter es sich angelegen sein ließen, durch Kapellenbauten ihre Devotion und ihre Bedeutung zu erweisen. Doch dieser Renaissancebau zeigt noch gotisierende Teile — das Spitzbogenfenster. Auch durch den Backstein knüpft er an die lombardische Überlieferung an.

Die Raumwirkung der Portinarikapelle tritt gegen den Reichtum und den

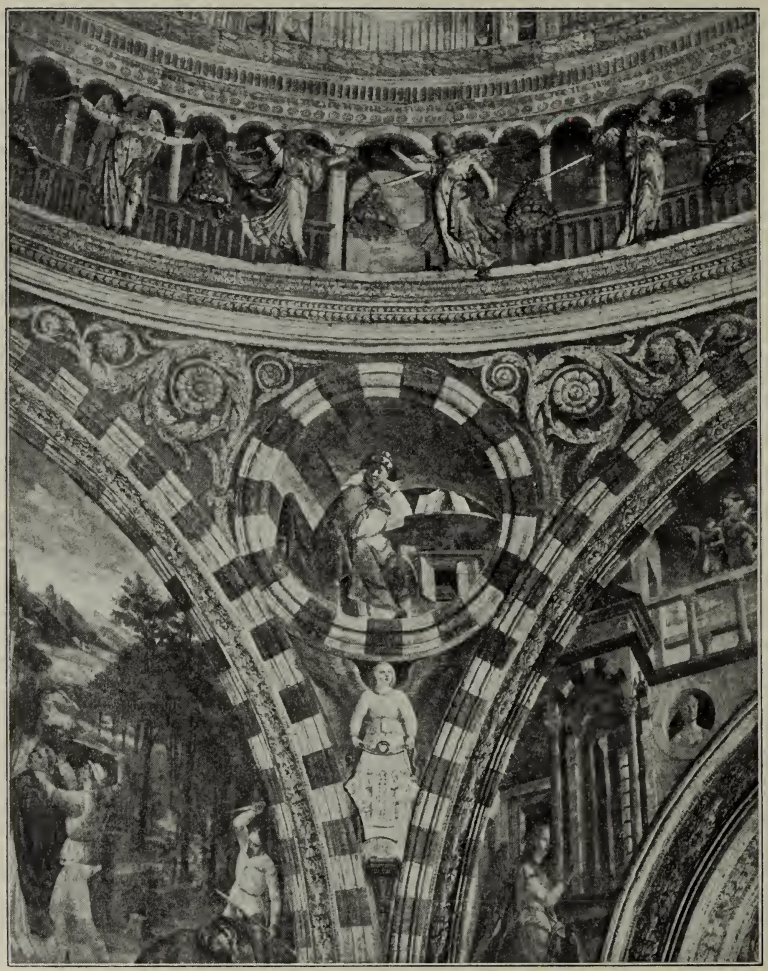

Abb. 48. Schmuck der Portinarikapelle von Vincenzo Foppa und Michelozzo. (S. 80 f.)

Zauber der Dekoration zurück. Der Innenraum ist ganz und gar zur „gemalten Flächenmusterung" benutzt. Die wenigen architektonischen Glieder sind aufs reichste geschmückt, und ihre dynamische Bedeutung ist zugunsten des Schmuckes aufgehoben (Abb. 48, 45). Besonders charakteristisch sind dafür die Fenster mit den „Kandelabersäulen". Die Zwischensäulen zeigen das Vasenmotiv in liebevollster Ausführung; aus einer kleinen Vase erwächst anmutiges Rankenwerk in schönen, weichen Linien aufsteigend, und da, wo der Tambour aufsetzt, ist ein Engelreigen

dargestellt. Vor einer Scheinarchitektur (einer gemalten Balustrade), die sich von einem blauen Grund abhebt, stehen die Engel, sich einander in heftiger Bewegung zuwendend oder in ruhiger Haltung. Sie tragen Bänder, an denen die glockenförmigen Blumenkronen schweben. Gewänder und Füße treten über den schmalen Boden des Gesimses hervor. Einige Engel musizieren. Sie sind in ganz verschiedene, zum Teil gemusterte Gewänder gekleidet. Ihr flatterndes Haar ist golden gefärbt; die Kleider mit Gold geschmückt. Die Körper sind kräftig gebaut, die Gesichter voll, jeder Anklang an gotische Formengebung ist verschwunden; in unmittelbarer Lebensfülle, der die mannigfachsten Lebensäußerungen möglich sind, stehen die jubelnden Engel vor uns, aus denen das höchste Zeichen der „goldenen Zeit der Renaissance", das Daseinsglück ganz und voll hervorstrahlt.

Diese Lebensfülle, dies Erkennen des „organischen Wesens", wie es sich dem inneren Naturgesetze gemäß offenbaren muß, ist aber toskanisch, die Freude an dem Malerischen in der Plastik hingegen speziell lombardisch, und so stoßen hier

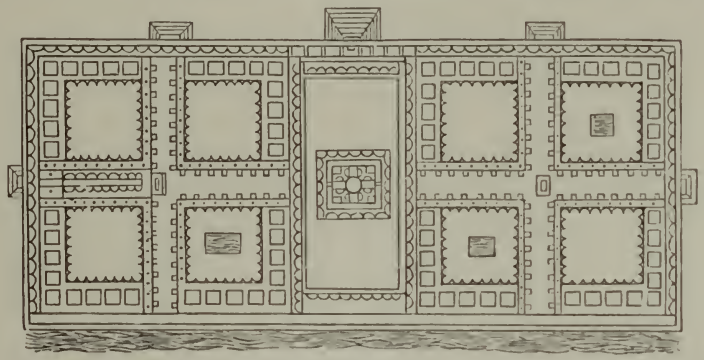

Abb. 49. Grundriß für das Ospedale Maggiore in Filaretes „Traktat". (S. 81 f.)

die beiden Strömungen wiederum zusammen, hier aber, um sich zu einem einheitlichen Kunstwerk von reinster Schönheit zu verbinden.

Auch als Schöpfer des Engelreigens ist Michelozzos Name nicht urkundlich beglaubigt; ist er es aber, so zeigt er sich hier als Vermittler zwischen toskanischer und oberitalienischer Plastik.

Antonio Averlino, genannt il Filarete, ist gleichfalls Toskaner. Auch er hatte unter dem Einfluß Donatellos gestanden. Er hatte in Rom die unmittelbare Wirkung der Antike erfahren, er haßte die Gotik. „Verflucht sei, wer diese Pfuscherei erfand", ruft er aus, „ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen". Schon als fertiger Meister kam er nach der Lombardei. Er ist ca. 1400 geboren, und seine Anwesenheit in Mailand ist seit 1451 bezeugt. Am Dom und am Kastell hatten ihm die eifersüchtigen einheimischen Meister dauernde Arbeit verwehrt. Nun bot sich ihm eine neue verlockende Aufgabe: der Bau des Ospedale Maggiore. Francesco Sforza hatte beschlossen, die 29 zerstreut liegenden Krankenhäuser der Stadt zu einem zu vereinigen. Die Sforza schenkten den Grund und Boden, Maria Bianca, die Gattin des Francesco, beteiligte sich ganz bedeutend mit großen Schenkungen. 1457 wurde der Grundstein

gelegt. Große Linien, übersichtliche Anordnung strebt Filarete an. Ein riesiger Gebäudekomplex sollte neun Höfe einschließen. Der Haupthof nahm die ganze Tiefe der Anlage ein. Rechts und links von ihm waren je vier quadratische Säulenhöfe gedacht, zwischen denen die Gänge mit den Sälen im ersten Stock ein griechisches Kreuz bildeten. In der Mitte des Haupthofes sollte die Kirche stehen, in der Vierung der Gänge je ein Altar, so daß überall das Auge der Kranken dem Hinweis auf das ewige Heil begegnen konnte. Der Haupthof ist von einer Arkadenreihe umgeben (Abb. 49).

Von diesem großartigen Plan ist nur die Gesamtanlage zur Ausführung

Abb. 50. Ospedale Maggiore, Hof. Arkadenreihe. (S. 82 f.)

gekommen. 1465 schon hatte Filaretes Tätigkeit am Ospedale ein Ende, und die verhaßte „gotische Pfuscherei" fand nun auch hier ihren Eingang. Der Bau, der durch das ganze 15. Jahrhundert nur langsam vor sich ging, wurde von Guiniforte Solari gotisch fortgesetzt. Der Rundbogen wird durch den Spitzbogen verdrängt. Die Nebenhöfe waren früher fertig gestellt worden als der Haupthof. Der südliche gehört noch dem Ausgang des 15. Jahrhunderts an. Der Haupthof ist aber erst im 17. Jahrhundert von Richini vollendet, und vollständig abgeschlossen wurde der Bau erst 1801.

Zwischen der Anlage Filaretes und dem Abschluß durch Richini liegt die Tätigkeit der lombardischen gotisierenden Kunst und der heiteren Frührenaissance,

und diese zwiefachen Elemente sind es, die dem berühmten Hospital seinen künstlerischen Charakter verleihen. Die offenen Hallen überall — auch die gewölbten Gänge waren als offene Hallen gedacht — geben dem Hospital einen heiteren Charakter. Luft und Licht scheinen überall hinzudringen. Sie haben auf die Entwickelung der Architektur in Mailand einen großen Einfluß ausgeübt. Bei jedem Gang durch die Stadt fällt unser Blick durch die geöffneten Tore auf Hallenhöfe, die auch im 16. und 17. Jahrhundert, oft mit Verwendung schon vorhandener Säulen, zahlreich erbaut worden sind.

Die Renaissanceformen sind am reinsten in dem südlichsten Nebenhof erhalten, in

Abb. 51. Ospedale Maggiore, Teil der Fassade. (S. 83 f.)

dem schlanke Säulen den leicht geschwungenen Backsteinbogen tragen. Der Haupthof zeigt auf der südwestlichen Seite in Brüstungsfüllungen den stilo bramantesco. Bramante hatte den Portikus begonnen, und als Richini später den Hofbau vollendete, ließ er nach dem fertigen Umbau die schönen Terrakotten des großen Meisters wieder an ihre Stelle setzen. Richini selbst hat sich in der Anlage an das Vorbild Filaretes gehalten, aber den Schmuck schwer und überreich gemacht (Abb. 50).

Neben der imposanten architektonischen Anlage des schönen Hallenbaues ist das Hospital noch bedeutsam durch seinen Schmuck. Hier feiert die einheimische Backsteinkunst an der Fassade nochmals einen glänzenden Triumph. Die Front

des Gebäudes liegt nach der via del Ospedale zu. Der Haupteingang ist 1624 von Richini erbaut, das pompöse Tor mit schweren Architekturteilen gehört ganz der Barockkunst an, aber die rechts daranstoßende Mauerfläche zeigt in der Umrahmung der Spitzbogenfenster wieder eine Fülle von lombardischem Terrakottenschmuck des 15. Jahrhunderts (Abb. 51, 52). Diese Fenster haben die „gleiche glückliche Verbindung von gotischen und antikisierenden Formen", müssen somit wiederum als

Abb. 52. Ospedale Maggiore, Fenster der Fassade. (S. 84.)

eine Art Kompromißkunst betrachtet werden, aber dieser „Mischstil" zeigt eine solche Fülle von naturalistisch lebendigen, formell anmutigen und kompositionell geistreichen Motiven, daß er im höchsten Sinne ein künstlerisches Daseinsrecht hat. Wer sich die Zeit nimmt, sich der Fassade des Ospedale Maggiore gegenüberzustellen und diesen Fensterschmuck auf sich wirken zu lassen, wird sich einer lebenatmenden, bezaubernden Kunstwelt gegenüberfühlen. Alle Dekorationen sind von außerordentlicher Freiheit und Feinheit der Bewegung mit den anmutigen Putten

im Weinlaub und den von Bändern durchzogenen Guirlanden. Die Lebensfülle der reichen Dekoration, die scheinbar spielend über diese Fläche ausgeschüttet ist, ist so groß, daß das Wort usus tristis, sed frons loci laetissima mit vollem Recht auf das Ospedale Maggiore angewendet worden ist. Ein ernsterer Ton wird in diese heitere Formenwelt hineingetragen durch die Reihe von Porträtköpfen, die ebenfalls, wie in der Certosafassade, lediglich zum Schmuck dienen. Die verschiedensten Künstler, die mit der Ausschmückung der Fassade beauftragt waren, haben an ihnen festgehalten. Befremdlich wirken die hellen Totenmasken, die allein an den „Ort der Tränen" erinnern. Die anderen Außenseiten des Hospitals stehen an Bedeutung sehr zurück. Die Schmalseite nach San Nazzaro zu ist nicht fertig geworden, und der Terrakottenschmuck, der der Anlage nach dem der Hauptfassade entspricht, ist vielfach beschädigt; vollends enttäuscht die Rückseite nach dem Naviglio zu mit ihren zahlreichen Nutzanlagen, die auf die ästhetische Wirkung nicht die geringste Rücksicht genommen haben.

Abb. 53. Teil des Puttenfrieses, von Bramante. S. Maria presso S. Satiro. (S. 90 f.)

Bramante.

Zu dem toskanischen Einfluß auf die Entwickelung der Frührenaissance in Mailand tritt ein anderer, größerer, der des Bramante. Nachdem er Umbrien verlassen, weilt er in Mailand, und er drückt der Architektur der lombardischen Hauptstadt den Stempel seines Geistes so allmächtig auf, daß der Stil der lombardischen Frührenaissance einfach als stilo bramantesco bezeichnet wird. Donato d'Angelo Bramante da Urbino, 1444—1514, nach dem Geburtsort seiner Mutter auch häufig Asdrubaldino genannt, stammte aus Fermignano bei Urbino. Die Geschichte seiner Jugend ist noch nicht ganz aufgeklärt. In Urbino konnte Bramante von jung auf das Treiben eines kunstliebenden Fürstenhofes beobachten, das des Federigo da Montefeltro. Bramante war ursprünglich Maler gewesen, sein Lehrer war Fra Carnavale, der direkte Schüler von Piero della Francesca. Sicher ist er früh zur Architektur übergegangen, vielleicht schon am Ende der sechziger Jahre des Quattrocento, ohne daß er deshalb seiner alten Kunst untreu wurde. 1466 war Luciano da Laurana nach Urbino berufen worden, um den herzoglichen Palast umzubauen. „Diese Schöpfung ist die Geburtsstätte des Stils, den wir uns in seiner Vollendung vorstellen, wenn von Bramante und Raffael die Rede ist. Hier am Schloß von Urbino ist die siegreiche Wandlung der Frührenaissance zur klassischen Reinheit vollzogen worden." (Schmarsow.)

Luciano da Laurana hatte in Rom studiert. Aus dem römischen Altertum hatte er sich sein klassisches Ideal herausgebildet. So vorbereitet trat er an seine Aufgabe heran, die ihn verpflichtete, an alte Bauteile anzuknüpfen, und die Wünsche seines sehr baulustigen Fürsten zu berücksichtigen. In den Fronten und vor allen im Säulenhof schuf er das Neue. „Ihr Wahrzeichen, auf dem ihr so vornehmer Gesamteindruck beruht, ist die Herrschaft der Fläche ...“ Maßhalten — das ist die Hauptlehre, welche diese Fronten dem Architekten jederzeit bringt. Maßhalten in den Gesamtverhältnissen, in den Profilen, in den plastischen Schmuckformen. Harmonisch im höchsten Sinne des Wortes ist das Ganze gestimmt, ohne irgend einen vordringlichen Laut.“ (A. G. Meyer.)

Das war Lucianos Kunstziel und das löste er in seinem größten Schüler, in Bramante, aus.

Ob Bramante schon auf seiner jugendlichen Studienwanderung nach Mailand gekommen ist, ob er, wie Vasari berichtet, von lombardischen Meistern, welche in seiner umbrischen Heimat arbeiteten, zu einem Aufenthalt in Mailand veranlaßt wurde, wo kunstliebende Fürsten große Aufträge in Aussicht stellten — das sind ungelöste Fragen. Von 1476 ungefähr bis zum Jahre 1499 hat er dann in Mailand gelebt.

Sein erstes Werk in der lombardischen Hauptstadt ist ein Teil der Kirche S. Maria presso S. Satiro. Sie liegt nicht weit vom Dom, durch einen kleinen Vorhof von dem lebhaften Treiben auf der via di Torino getrennt. Der Bau besteht aus drei Teilen, aus der dem 9. Jahrhundert angehörenden Anspertkapelle, der Kirche selbst und der Sakristei. Der heutige Kirchenbau entspricht nicht der ursprünglichen Anlage — das geht nicht allein aus der befremdlichen Art des Querschiffs hervor, welches nur ein Seitenschiff hat, sondern auch daraus, daß für den Chorbau kein Platz war und daß der feine Backsteinfries am Unterbau der Kuppel zum Teil von dem Gewölbe des Langschiffs verdeckt wird, wie das bei einer einheitlichen Anlage des Baues nicht der Fall gewesen wäre. Lang- und Querhaus sind nicht gleichzeitig entstanden.

Der Anteil Bramantes an dem Kirchenbau ist im Querschiff zu suchen. Dies stößt schräg auf die Anspertkapelle, die sich nach ihm zu öffnet und deren Schmuck am Außenbau wohl auch dem Bramante oder doch seinem Einfluß zuzuschreiben ist. Die Kuppel des Querschiffs ruht auf vier Pfeilern. Durch die Laterne darüber fällt das heitere Tageslicht gleichmäßig in den Raum des Querschiffs, während das Langschiff im Dunkel liegt.

Mit dem Querschiff schließt der Bau ab, denn, wie schon erwähnt, blieb zum Chorbau kein Raum. Dieser ist nicht wirklich vorhanden, sondern der Architekturmaler Bramante hat eine Scheinapsis hingesetzt; es handelt sich nur um ein perspektivisch behandeltes Relief, um eine „Theaterdekoration“, allerdings edelster Art. Die Chorseite bildet somit nach außen hin (nach der via Falcone zu) eine gerade Fläche, die mit Ausnahme des Sockels und der Kapitelle der Säulen ganz aus Backstein besteht. Hier feiert der lombardische Backsteinbau durch Bramantes Geist eine Auferstehung. Nichts mehr von gotischer Unruhe! Große architektonische Wirkungen tun sich mit dem harmonischen, feinen Detail zusammen, und diese durch

die Enge der Straße sehr unbequem zu betrachtende Fassade ist „in der Geschichte der Mailänder Backsteindekoration als der letzte Schritt zur reinen Renaissance zu betrachten". Die Pilaster an dem hohen Tambour selbst, die Belebung der Giebelstücke des Querschiffs und die dekorative Ausgestaltung der Anspertkapelle bieten eine herrliche Architekturgruppe im stilo bramantesco (Abb. 54). Die Anlage der Kuppel und des gegiebelten Querschiffs stimmt ganz mit der der Kirche überein,

Abb. 54. Anspertkapelle bei S. Maria presso S. Satiro. (S. 87 f.)

die dem Bramante in Umbrien zugeschrieben wird — S. Bernardino bei Zoccolanti bei Urbino.

Bramante drängt von Anfang an auf den Zentralbau hin, für welchen er zwei Arten von Kuppelbauten ausgebildet hat. Beide sind in S. Maria presso S. Satiro vertreten. Die Vierung der Kirche selbst zeigt den Kuppelbau auf vier Pfeilern — die weltberühmte Sakristei die Kuppel auf dem achteckigen Unterbau. Die Größe und Höhe bei einem Nebenbau, wie es die Sakristei ist, möchte wunder

nehmen, doch bildete die italienische Renaissance solche Nebenräume gern groß-wirkend aus.

Die Sakristei von S. Satiro ist eine der reichsten und feinsten Architekturleistungen in Mailand. „Ein Juwel" ist sie genannt worden. Ein Juwel, das Wort drängt sich jedem Beschauer auf die Lippen.

Es ist der kuppelgekrönte Zentralbau, wie ihn Michelozzo in der Portinari-

Abb. 55. Sakristei von S. Maria presso S. Satiro, von Bramante. (S. 88 ff.)

kapelle gegeben hatte. Ein Zentralbau mit einer überraschenden Höhenwirkung. Die Schlankheit der in der Mitte geknickten Pilaster und des gesamten Baues lassen die Höhendimension als die Dominante erscheinen, und doch ist die Sakristei ein Bau der reinen Frührenaissance, der vor allem durch seine unvergleichliche Harmonie wirkt. Man spricht von dem Wohllaut der Farbe, hier kann man von dem Wohllaut der Form sprechen.

Die Sakristeiwände sind in Nischen und Pilaster aufgelöst. Die geknickten

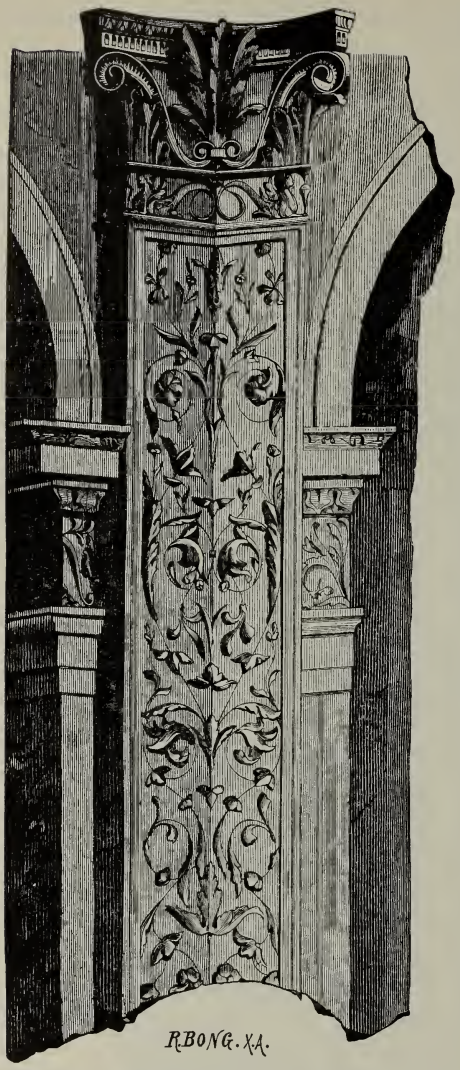

Abb. 56. Pilasterornament, von Bramante. Sakristei von S. Maria presso S. Satiro. (S. 89 f.)

schlanken Pilaster wirken, wie gesagt, außerordentlich stark für die Höhendimension, dazwischen ziehen die Nischen, von denen aber nur vier wirklich vertieft und muschelförmig abgeschlossen sind, den Blick in die Tiefe (Abb. 55). Ein Fries schließt das untere Stockwerk ab, und darüber erhebt sich das zweite Geschoß, ungleich leichter wie das erste, jede Nische in doppelte Öffnungen aufgelöst, und von einem schmalen und leichten Fries abgeschlossen. Von der Kuppel mit der schlanken Laterne ist der Fries durch ein sehr stark ausladendes Gesims getrennt. Durch die runden Fensteröffnungen der schlanken, durch acht Gurte geteilten Kuppel wie durch die hohe Laterne fällt ein schönes gleichmäßiges Licht in den Raum.

Die Wiederholung von vertikalen und horizontalen Linien, die ihrer Aufgabe im Raumganzen so tektonisch sicher entsprechen, gibt der Sakristei bei allem ornamentalen Reichtum den Charakter des höchst entwickelten architektonischen Organismus. Alles lebt, selbst wenn der Schmuck wegfiele, alles trägt und lastet in rhythmisch bewegter Folge.

Von unbeschreiblicher Schönheit ist die Ornamentik, so die Pilasterfüllungen, bei deren spielendem Reichtum an phantastischen und naturalistischen Formen der reine Schönheitssinn Bramantes niemals irre gegangen ist. Tier- und Pflanzenformen gehen ineinander über und eine freie Symmetrie hält bei aller Lebendigkeit des Details den Charakter dekorativer Plastik aufrecht. Rankenwerk und Blüten, Füllhörner, Vögel, Delphine, Greifen wechseln miteinander ab, und doch ist dieser ganze Reichtum so sicher unter das architektonische Gesetz gestellt, daß nirgends das Überwuchern der Zierformen hervortritt. Bramante fürchtet nicht die leeren Stellen wie die frühere lombardische Kunst (Abb. 56). Daß die feinen Formen auf den Pilastern Raum zur Bewegung zwischen sich haben, verleiht ihnen ein um so reicheres Leben.

Ein Strom reinster Schönheitswirkung ist von der Sakristei S. Satiro ausgegangen.

Am bedeutsamsten von aller Ornamentik wirkt der bronzierte Fries, der das untere Stockwerk abschließt.

Der Fries zeigt zwischen zwei Puttengruppen je eine Männerbüste, die von einem Kranz eingefaßt ist. Die Putten, fast in Freifiguren, erinnern durch die Lebendigkeit der Bewegung und Frische der Formengebung an die Florentiner Sängerbühne des Luca della Robbia. Sie sind alle in Aktion, sie hocken in bewegtem Spiel beisammen, sie tragen Holz, zünden Feuer an, die meisten singen oder halten Musikinstrumente. Es ist eine frische Kinderwelt, die sich in ihren Lebensäußerungen nicht genugtun kann und der deshalb der angewiesene Raum auch nicht ausreicht — sie drängen sich unter dem ausladenden Gebälk hervor, die Arme gehen über den abschließenden Kranz hinweg. Die Medaillonköpfe zeigen scharf markierte Züge; Büsten von jugendlichen und älteren Männern wechseln miteinander ab. Unter den jugendlichen repräsentiert der Jüngling mit den langen Haaren einen idealen Johannestypus. Diese Köpfe zeigen eine gleiche Lebensfülle wie die Putti.

Der gesamte Schmuck der Kapelle übt eine so hohe einheitliche Wirkung aus, daß der Gedanke, er stamme dem Entwurf nach wenigstens von ein und demselben Meister, der neuerdings von Wilhelm Suida ausgesprochen wurde, etwas sehr Überzeugendes hat. Bis jetzt wurde der Puttenfries stets Cristoforo Foppa, 1445—1527, genannt Caradossa, zugeschrieben. Doch von diesem klassischen Medailleur am Hofe Julius' II. sind keine größeren plastischen Werke bekannt. Auch von dem Erbauer der Sakristei nicht (Abb. 53). Aber die neuerdings in Mailand zugänglich gemachten Gemälde des Bramante, die Fresken aus der Casa Prinetti einerseits und das Fresko aus dem Castello anderseits, haben starke stilistische Zusammenhänge mit den figürlichen Teilen des Sakristeifrieses. Einzelne Standmotive, die Putten, einzelne Typen, z. B. der Männerkopf mit Bart und buschigem Haupthaar und das Greisenhaupt mit den angespannten Halsmuskeln finden sich in den Gemälden des Bramante wieder. Auch aus den Zeichnungen des Meisters im Berliner Kupferstichkabinett und in Kopenhagen ergeben sich Analogien.

Bramante, der Architekt und Maler, kann sehr wohl in der Sakristei auch als Plastiker gewirkt haben. Es entspricht das dem Universalismus seiner Zeit, es entspricht das ebenfalls auch der Tendenz des Malers Bramante, dem der menschliche Organismus das Hauptinteresse abnötigte.

Das erste Werk Bramantes in Mailand zeigt ihn als den an Laurana geschulten Architekten, dessen Ziele Maß und Harmonie sind. Es zeigt ihn aber freier, leichter und weniger der antiken Ornamentik ergeben als sein Lehrer. Und ferner zeigt es ihn als den Meister klassischen Raumgefühls. Für Bramante haben beide Teile in der Architektur, der tektonische und der dekorative, gleiche Bedeutung. Nähme man der Vierung von S. Satiro und der Sakristei allen Schmuck, so würde Bramante durch die bedeutende Raumwirkung einer der ersten Künstler seiner Zeit bleiben, und wäre die Kirche S. Maria presso S. Satiro und ihre Sakristei zertrümmert, so bliebe in den dekorativen Resten ein Kapital von höchster künstlerischer Bedeutung.

Für Lodovico il Moro hat Bramante den Umbau der Kirche S. Maria delle Grazie ausgeführt, die die Grabkirche des Sforza werden sollte. Schon 1464 war der Grundstein zu dem Dominikanerkloster gelegt worden, dessen Refek-

torium durch Lionardos Abendmahl eine der berühmtesten Wallfahrtsstätten der Kunstverehrung geworden ist. Das Kloster lag neben einer Kapelle, die ein wundertätiges Marienbild barg. Daher hatte es den Namen Maria delle Grazie.

1465 wurde auch der Bau der Kirche begonnen und bis 1490 eifrig fortgeführt. Lodovico liebte diese Kirche so sehr, daß er sie täglich aufgesucht haben soll — sein letzter Gang in Mailand vor seiner Gefangennahme galt ihr. Die Grabkirche der Sforza aber mußte prächtiger werden, als es sich mit dem ursprünglichen Plan der einfachen Dominikanerkirche vertrug, und so beschloß Lodovico einen vollständigen Umbau. 1492 wurde von neuem der Grundstein gelegt, und Bramante

Abb. 57. S. Maria delle Grazie. (S. 91 ff.)

hatte bis 1499 die Leitung des Baues. Der Sturz Lodovicos hat die Vollendung des Umbaues verhindert; das dreischiffige Langhaus gehört noch der ersten Bauperiode an. Bramante hat Kuppel und Chorraum angelegt; doch sind nur die unteren Teile desselben unter seiner Leitung ausgeführt. Also auch hier nur ein Fragment, auch hier sollte es uns nicht vergönnt sein, ein von Bramante begonnenes und vollendetes Bauwerk zu besitzen. Zugleich ist die Kirche Maria delle Grazie dadurch aber ein lehrreiches Beispiel dafür geworden, wie sich der Übergangsstil von dem des Bramante unterscheidet. Das Langhaus repräsentiert das alte System. Es ist dreischiffig mit zwei Kapellenreihen, spitzbogig gewölbt, erscheint schmal und doch zugleich gedrückt in den Verhältnissen. Und nun dagegen die Kuppel des Bramante! Mächtig, glanzvoll triumphierend steigt sie empor. Sie

nimmt auf den vier gewaltigen Pfeilern einen Raum ein, der ebenso imposant wie frei sich ausdehnt. An den beiden Langseiten ist er von Halbkuppeln abgeschlossen. Der sich im Osten erstreckende Altarraum ist sehr lang, er war der Teil, mit dem wie gewöhnlich der Umbau der Kirche begonnen wurde, und bei dem Bramante wahrscheinlich auch an der Dekoration tätig war. In diesem Chor wurde 1497 die Leiche der Beatrice d'Este aufgebahrt. Hier sollte das Grabmal

Abb. 58. S. Maria delle Grazie, Chorpartie. (S. 93.)

von Lodovico und Beatrice aufgestellt werden, das heute seinen Platz in der Certosa von Pavia gefunden hat.

Die Außenseite von S. Maria delle Grazie zeigt denselben Bruch wie das Innere. Chor und Vierung beherrschen das Langhaus so absolut, daß letzteres wie angehängt erscheint. Die Kuppel selbst (sie ist nach außen hin die lombardische Flachkuppel) ruht auf einem mächtigen viereckigen Unterbau, der sich wie eine Wand gegen das Langhaus vorschiebt (Abb. 57). Wie weit hier Bramante an der Leitung oder gar an der Ausführung beteiligt war, ist nicht gewiß. Durch

seine Polychromie, die Zwerggalerien und die Medaillonbilder ist der Kuppelbau seinem Schmuck nach ganz lombardisch, und sicher lag der Hauptteil der Ausführung in den Händen einheimischer Meister, ja für die oberen Teile auch wohl die Leitung. Unten aber offenbart sich Bramantes Geist. Über dem ungeschmückten, nur durch Profile belebten Sockel steigen abwechselnd Kandelabersäulen und feine Backsteinpilaster mit Marmorkapitellen auf. Der Reichtum des Ornaments in seinen Einzelheiten ist nur allmählich zu erfassen, dieselbe Frische, dieselbe Formenfreude und schönheitssichere Phantasie offenbart sich hier wie in S. Satiro. Besonders reich an anmutigen Motiven sind die Kandelabersäulen, und die Medaillonbilder (Heiligenbilder) in ihrer Kleinheit enthalten eine Fülle charakteristischer, ja individualisierender Momente, obwohl sich bestimmte Typen wiederholen (Abb. 58).

Unten zeigt der schlichte Sockel, die Wappenschilder und die feinen Fenstereinfassungen die gehaltene maßvolle Schmuckfreude des Urbinaten, oben herrscht wieder übermäßiger Reichtum, man kann sich nicht genug daran tun, allerlei Zierat anzubringen, eine Balustrade z. B., die sich wie schlecht angestrichene Zimmermannsarbeit ausnimmt, wird noch zwischen die Zwerggalerie und die obere Fensterreihe gezwängt.

Die Fassade von S. Maria delle Grazie gehört einer späteren Zeit an, hingegen ist Bramante noch an dem kleinen Klosterhofe beteiligt, der wieder in erster Linie durch die reine Harmonie seiner Verhältnisse wirkt. An den Kapitellen der Säulen und an den Schlußsteinen bilden die schön geschwungenen Delphine und das feine Rankenwerk ein unvergleichlich reizvolles Formenspiel. Die weißen Wände sind durch Sgraffiti belebt, die Archivolten und Friese sind aus Backstein.

Auch der Bau der Kanonika (der Wohnung der Chorherrn), ein Anbau an die alte Ambrosiuskirche, wurde Bramante durch die Sforza zuerteilt (Abb. 59). Der Kardinal Ascanio Sforza, der Bruder Lodovicos, hatte das Kloster S. Ambrogio den Zisterziensern zugewiesen. Es hatte seinen alten Glanz eingebüßt; um ihm einen neuen zu verleihen, wurde ein Ausbau beschlossen und unmittelbar darauf Bramante als Architekt dafür ernannt. Am 17. Februar 1492 empfing er eine Bezahlung für gelieferte Zeichnungen, und im September desselben Jahres erhielt er den Auftrag zum Bau der Kanonika, und zwar sollte der Meister Bramante „diese Kanonika zeichnen und erfinden, wie es ihm einleuchte".

Die Ausführung ging indessen nur langsam vor sich, und auch hier wurde die Vollendung durch das verhängnisvolle Jahr 1499 verhindert. Nur eine Seite, und zwar die, welche sich an der Langseite der Kirche hinzieht, ist halb fertig geworden. Die Mitte öffnet sich in einem größeren Bogen. Die Bogen sitzen auf einem schlanken Kämpfer auf, der die granitenen Säulen mit der attischen Basis und dem hohen Kapitell noch schlanker erscheinen läßt. Der Schmuck der Kapitelle aus schwarzem Marmor zeigt dieselben edlen und zugleich anmutigen Formen wie die an den übrigen Bauten des Bramante. Die Archivolten sind aus Backstein wie im Klosterhof von S. Maria delle Grazie. Ganz stilo bramantesco, zeigt gerade diese Hofanlage, wie unvergessen dem Bramante die Eindrücke gewesen sind, die er auf dem Schloßhof von Urbino durch Luciano da Laurana empfangen.

Die vier Eckſäulen fallen durch die eigentümliche Behandlung des Schaftes

auf, der mit Knorren besetzt ist und als eine Nachbildung von Baumstämmen erscheint. Diese eigenartige Form ist verschieden erklärt worden; als eine in die Praxis umgesetzte naive Theorie über den Ursprung der Säule oder auch als eine symbolische Huldigung für die Sforza. Auf einer Medaille des Lodovico il Moro sind Holzscheite und Eimer, als Zeichen der Macht der Sforza über Wasser und Feuer, angebracht. Auf dieses Emblem könnten sich die baumstammähnlichen Säulen beziehen.

Die Verhältnisse der Gesamtanlage zu den Teilen und des Details unter sich sind so vollkommen, daß die Kanonika trotz ihres fragmentarischen Charakters

Abb. 59. Kanonika bei S. Ambrogio, von Bramante. (S. 94 f.)

und ihrer wenig entsprechenden Umgebung für das schönste Werk Bramantes in Mailand erklärt worden ist. Das Wort Goethes, daß die Kunst etwas Unaussprechliches offenbare, tritt bei der Betrachtung der Kanonika uns klar vor die Seele. Von höchster Schönheitswirkung sind die Säulen in ihrer lebensvollen Verjüngung, die Kapitelle mit den Targen, den auf- und absteigenden Blättern. Schönheit und Leben!

Von den großen Klosterhöfen von S. Ambrogio (jetzt Lazarett) sind nur die Entwürfe auf Bramante zurückzuführen und vielleicht noch einzelne Teile, die in der Formengebung des Details den Zusammenhang mit der Kanonika beweisen.

Die dem Bramante ebenfalls zugeschriebenen Klosterhöfe von S. Pietro in Gessate (jetzt Waisenhaus) sind vollends Schülerarbeiten.

Bramante wurde zu allen großen Bauunternehmungen herangezogen, er ist an den fürstlichen Schlössern tätig gewesen, die Lodovico Sforza in Vigevano, Pavia und Mailand errichten oder ausbauen ließ.

Vielfach begegnet der aufmerksame Blick in dem modernen Mailand dem stilo bramantesco. Nicht allein in den Höfen der Rochetta und des Castello, sondern auch an den Stadtpalästen oder „Adelshäusern", wie sie unter Lodovico in Mailand entstanden. So an der Casa Fontana (Corso di Venetia 16). Trotz der schlechten Erhaltung wirkt die Anmut der Fassade mit den Terrakottenfenstereinfassungen und dem Grisaillenschmuck überraschend. Durch diesen Grisaillenschmuck wird die Casa Fontana auch für den Maler Bramante wichtig.

Aber überall ist verändert, verbaut, zerstört worden, im Hofe des erzbischöflichen Palastes, in der Casino de' Nobili (via S. Giuseppe 2—4), der Casa Zucchi (Piazza S. Sepolcro 3), der Casa Griffi (via Valpetraso 7). „Fragmente vergangener Herrlichkeit, Spuren eines Hauches von seinem Geist."

Bramantes Einfluß war in der Lombardei ein ungeheurer. Er schuf ein Neues, indem er den Hauptwert auf die Bedeutung des Rhythmus legte, auf die Harmonie, die Schönheit der Verhältnisse; das Detail, so reizvoll es ist, steht immer unter dem architektonisch Gesetzmäßigen. Er ist der Meister der Proportionen, aus seinen Werken wächst ein neues architektonisches Schönheitsideal heraus, und von ihnen aus geht es durch die ganze Lombardei und weiter nach Venedig und Genua. Der Bramante der Lombardei war, wie später der römische Bramante, von königlicher Gewalt für seine Zeit. Die gesamte Baukunst scheint von ihm abzuhängen. In allen Städten und Städtchen der Lombardei ist sein Einfluß zu spüren.

Der künstlerische Eindruck der Portinarikapelle von Michelozzo wird von der Plastik und der Malerei bestimmt. Mit den Bauschöpfungen des Bramante tritt die Architektur wieder als die triumphierende Herrin hervor. Plastik und Malerei bleiben ihr untertan. Der Architekt Bramante hat Mailand einen neuen Stil gegeben. Hat der Maler Bramante eine gleiche Wirkung ausgeübt?

Bramante war nicht nur gelegentlich Maler. Lionardo nennt ihn den pittore. Er hatte, wie schon erwähnt, seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen. Bestimmend hatten auf ihn Mantegna, Piero della Francesca und nach den Brerafresken darf man es mit Bestimmtheit sagen, Melozzo da Forlì gewirkt. Seinen Lehrer Piero kann man in Mailand gut kennen lernen. Die Brera besitzt eins der prächtigsten Werke von ihm, das die Madonna und die Heiligen in einer Nische von reinen und großen Renaissanceformen zeigt (Nr. 510). Piero gehörte jenen Meistern der Frührenaissance an, welche die Gesetze aller Erscheinungen des Raumes und des Körpers ergründen wollen, wie Mantegna, wie Melozzo. So eigenartig jeder dieser Meister ist — hier ist ihr gemeinsamer Ausgangspunkt. Piero sieht ab von dem alten umbrischen Erbteil der Andachtsmalerei, ihm ist die Hauptsache der Mensch im Verhältnis zu seiner Umgebung und darum die Ergründung anatomischer und perspektivischer Gesetze. In diese Künstlerreihe gehört auch der Maler Bramante.

Bramante war ein »architecte peintre«, wie sie erst das Ende des Quattrocento brachte. Sie erstehen in einer Zeit, deren führende Kunst die Malerei ist.

Bramante ist in erster Linie Monumentalmaler. Sein Merkur in dem Castello beweist es ebenso wie der leider sehr verdorbene Puttenfries in Grisaille am Palazzo Fontana, der aber doch, wenn auch verwischt und verblaßt, den Reiz bramantesker Gestaltenwelt ahnen läßt. Mannigfaltig sind Stellung und Bewegung dieser frischen und kräftigen Kinder. Sie rufen die Erinnerung an die Putten in der Sakristei von S. Satiro wach. Im Innern des Palazzo enthält noch ein Saal übergroße Gestalten von Bramante, die aber heute durch die Wandverkleidung verborgen sind.

Die Fresken an der Casa Fontana sind zu schlecht erhalten, um eine andere Seite bramantesker Malerei kennen zu lehren — seine eigentümliche Lichtbehandlung.

Abb. 60. Bramante: Heraklit und Demokrit. (S. 97.)
Fresko aus der Casa Prinetti. Brera, Nr. 489.

Hierfür sind von unschätzbarem Wert die seit 1901 in der Brera befindlichen Fresken aus der Casa Prinetti. Sie schmückten in der alten Casa Panigarola (via Lanzone N. 4), der späteren Casa Prinetti, die Sala dei Baroni aus. Das 15. Jahrhundert liebte die Ausschmückung der Gemächer mit solchen überlebensgroßen Gestalten. Es sind zwei ganze Gestalten, fünf Männerbüsten und die in Halbfiguren dargestellten Philosophen — Heraklit und Demokrit (Abb. 60).

„Architecte peintre" — das bleibt er auch hier. Die beiden Ganzfiguren sind in gemalte Nischen gestellt, auch die Brustbilder in eine architektonische Umgebung hineingesetzt. Nicht allein diese architektonischen Bestandteile charakterisieren den architecte peintre, sondern auch die Gestalten selbst. Sie sind im wesentlichen in ihrer tektonischen Bedeutung gefaßt und mehr statuarisch als malerisch gedacht, und so auch die Gewandung (Abb. 61). Man sehe nur den gelben Mantel auf der Schulter des uomo d'arme.

Licht und Schatten stehen sich oft noch unvermittelt gegenüber, die dunklen Schatten am Halse, die Lichter auf der Oberlippe treten scharf hervor. Und doch strebte Bramante danach, malerische Wirkungen zu erreichen, sein Merkur im Castello zeigt ihn auf den Wegen des Lionardo.

Was den größten Reiz dieser Prinettisammlung ausmacht, ist die Schönheit, die Großzügigkeit der jugendlichen Köpfe. Es sind dies besonders, abgesehen von dem etwas spießbürgerlich dreinschauenden lachenden Philosophen, l'uomo dall' alabarda Nr. 493 und il cantore Nr. 496. Diese Jünglingsköpfe mit lang herabwallendem Haar, vollen kräftigen Gesichtern, leuchtenden Augen rufen die Erinnerung an Melozzo da Forlì wach.

Abb. 61. Bramante: Ein Krieger. (S. 97.)
Fresko aus der Casa Prinetti. Brera, Nr. 491.

Abb. 62. Madonna, von B. Butinone. Brera, Nr. 250. (S. 104.)

Die altlombardischen Maler.

Bramante gibt der lombardischen Architektur der Renaissance, nicht der Malerei, ihr Gepräge; für diese klingt ein Name von gleich hoher Bedeutung uns entgegen: Lionardo da Vinci. Und in der Tat hat Lionardo seine Jünger und Schüler beherrscht wie Michelangelo die seinigen. Er hat ihnen seinen Kunstcharakter aufgedrängt, der Unwiderstehliche, der er war. Aber hiermit ist doch nur die eine Seite der lombardischen Malerei gekennzeichnet. Zu gleicher Zeit, als Lionardo sein Abendmahl schuf, malten Vincenzo Foppa und Bergognone in Mailand, auch sie nicht frei von dem Einfluß Lionardos, aber doch andere Wege gehend, vor allen Dingen andere Wege kommend. Diese Meister vertreten die altlombardische Malerei.

Die Malerei des Trecento in Mailand, die nur noch in verhältnismäßig geringen Resten vorhanden ist, weist keinen führenden Namen auf. Kein Giotto, kein

Simone ersteht in der Lombardei. Giotto, der, wie schon erwähnt, für Azzo Visconti einen Saal ausmalte, ist nicht ohne Einfluß auf die Lombardei geblieben. Aber die direkten Wege zu ihm sind verschüttet. Die Brera hat in ihrer vortrefflichen Freskensammlung nur fünf Stücke aus dem Trecento aufzuweisen, die aus der Kirche und dem Kloster S. Maria dei Servi stammen. Das Hauptstück derselben (Nr. 1) stellt eine thronende Madonna in überlebensgroßer Gestalt dar, welcher durch die Heiligen Theoderich von Coira zugeführt wird, zu dessen Gedächtnis das Kloster errichtet worden war. Die schwächlichen, überschlanken Gestalten in den reichen Gewändern weisen in ihrer Formengebung auf die sienesische Schule. Nach der Inschrift ist das Fresko von Symone da Corbetta gemalt worden.

Auch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist in Mailand nicht viel erhalten, doch genug, um die alten lombardischen Meister unter der Herrschaft eines gesunden und ruhigen Naturalismus zu zeigen, wie er die veronesische Schule charakterisiert. Zu diesen realistischen Darstellungen gehören die schon lange bekannten Fresken in der Casa Borromeo, die von 1430 datiert werden. Ihr Meister ist Michelino da Besozzo, das Mitglied einer Künstlerfamilie, die vom Lago Maggiore stammt. Die Fresken nehmen drei Wände eines Saales im Erdgeschoß der Casa Borromeo in ihrer ganzen Höhe ein. Sie stellen Szenen aus dem Gesellschaftsleben dar — Genrebilder, Kulturbilder. Von Besozzo wurde berichtet, daß er in Wahl und Darstellung der gewählten Stoffe sehr realistisch gewesen sei, daß er es besonders gut verstanden habe, Tiere darzustellen. Dieser Bericht und seine höfischen Bilder an den Wänden in der Casa Borromeo lassen an den weitgereisten Maler denken, der das Zeitalter der Ritterlichkeit in Verona so vortrefflich darzustellen verstand — an Pisanello. Er hatte für Filippo Maria Visconti im Castello zu Pavia den Festsaal ausgemalt. Diese Fresken sind zerstört, aber sein Einfluß auf die lombardische Malerei tritt in Besozzo hervor.

Auf rotem Grunde heben sich die Gestalten in der Casa Borromeo ab. Herren und Damen vergnügen sich mit Ballspiel, Händeklatschen und Kartenspielen. Felsen und Gebäude des Hintergrundes sind sehr nebensächlich behandelt. Hauptsache sind dem Meister die Personen. Die Männer, viel weniger in den drei Szenen vertreten als die Frauen, sind besser individualisiert als die weiblichen Gestalten mit den hohen Stirnen, auf denen die ungeheuerlichen Kopfbedeckungen schweben, den hochsitzenden Ohren, dem kleinen Kinn und dem dünnen Hals. Ihren lebendigen Ausdruck erhalten sie durch die vortreffliche Mimik. Wie elegant raffen sie die Kleider, um den Ball zu fangen, wie graziös vollführen sie das Spiel des Händeklatschens! Wie lebendig und höfisch bewegen sie sich! Ein vorzügliches Idyll sind die Kartenspieler unter dem Baume, nach deren Ausdruck die Güte der erhaltenen Karten zu beurteilen sein möchte. Männer und Frauen tragen sich ganz modisch; vor allem fällt das weiße Gewand mit dem geschnittenen Ärmelteil der Frau in der Mitte auf, und weiter das rote pelzverbrämte des Kartenspielenden links. Die weiten Gewänder haben noch unruhige Falten.

Ein lebendiges Genrebild steht vor unseren Augen. Denselben Zug eines frischen Naturalismus zeigen die Fresken der Capella del Rosario der Königin Theodelinde in Monza aus dem Jahre 1444. 1890 sind sie unter der Leitung

Luca Beltramis restauriert worden. Mitglieder der in Mailand verbreiteten Künstlerfamilie Zavattari sind die Meister gewesen. In fünf Streifen übereinander wird die Geschichte der Theodelinde in vierzig Szenen erzählt. Auch hier ist die Anlehnung an Pisanello, daneben die an Gentile da Fabriano ersichtlich. Eine unendliche Vielheit an Menschen- und Tiergestalten erhebt sich auf dem goldenen Grunde. Gebäude und Landschaftsteile stehen noch nicht im richtigen Verhältnis zu den Gestalten, aber überall wird der Natur nachgegangen. Eine Fülle von Bewegungsmotiven, von kulturgeschichtlichen Beobachtungen in Kostümen und Geräten heben diese Fresken über den „Kleinmeisterstil" hinaus, in den sie nach der peinlichen Sorgfalt der Ausführung und der Schmuckfreude gehören, und in die große naturalistische Bewegung des Quattrocento hinein.

Den veronesischen Einfluß zeigt auch die Anbetung der Könige (Gemäldesammlung des Castello Nr. 3) von Cristoforo Moretti, bisher als das Werk eines unbekannten Meisters aus der veronesischen Schule bezeichnet. Auch hier eine unmittelbare, fast kindliche Freude an allem Wirklichen. Ein gemütliches Genrebildchen wird zwischen die Könige vorn und den burgbekrönten Berg im Hintergrunde hineingeschoben — auf dem Vorsprung des Hügels sitzt ein junger Hirte mit seinem Dudelsack. In der Perspektive noch befangen, im Schmuck noch überreich, hat auch dieses Werkchen den frischen Erzählungston, den Wirklichkeitsdrang der veronesischen Schule.

Pisanello war schon um 1380 geboren, er ist älter als die beiden Meister Oberitaliens, die weiterhin von so hoher Bedeutung für die Entwickelung der Malerei der Lombardei wurden: Squarcione und Mantegna von Padua. Die von Squarcione begründete Malerschule in Padua nahm, dem Charakter der alten Gelehrtenstadt entsprechend, vor allen Dingen die wissenschaftlichen Fragen in der Malerei auf und trat der antiken Formenwelt nahe. Den Einfluß, den Padua durch den größten Schüler dieser Akademie, durch Mantegna, ausübte, erfuhr in starkem Maße auch die Lombardei.

Die Sammlungen in Mailand und vor allem die Brera erlaubt die Zusammenhänge und den Gang der Entwickelung in Mailand selbst zu prüfen. Danach ist eben nicht nur Lionardo der Hauptvertreter einer lombardischen Malerschule, die auch besser eine lionardeske heißen würde, sondern auch Vincenzo Foppa, der sich an der paduanischen Schule bildete. Er stammt aus Brescia und unterzeichnet sich häufig als Bresciensis. Sein Leben ist ziemlich unbekannt, auch Geburts- und Todesjahr. Filarete gibt an, daß er ein Schüler Squarciones gewesen sei. Seit 1456 ungefähr finden wir ihn als Maler tätig und seine Tätigkeit dürfte sich bis in die ersten Jahre des Cinquecento erstreckt haben. In seiner Heimatstadt war er als Stadtmaler angestellt, aber in Mailand ist er so andauernd beschäftigt gewesen, daß es als seine zweite Heimat angesehen werden darf.

In der Brera befindet sich unter den aus S. Maria di Brera herübergebrachten Fresken eines seiner bekanntesten und charakteristischsten Werke, die Marter des heiligen Sebastian.

Foppa hat aus der Schule von Padua das wissenschaftliche Interesse an seiner Kunst herübergenommen. Er hat selbst ein Werk über die Perspektive ge-

Abb. 63. Marter des hl. Sebastian, von Vincenzo Foppa. Brera Nr. 20. (S. 101 f).

schrieben, das verloren ist. Dürer hatte es gelesen. Foppa teilt mit Mantegna die Freude an der Architekturmalerei, die ihm ein Mittel zu perspektivischer Wirkung war. Die Marter des Sebastian zeigt den Heiligen an eine Säule gebunden, hinter welcher sich ein Bogengang mit Tonnengewölbe öffnet (Abb. 63). Schon ist sein Körper mit Pfeilen durchbohrt. In dem jugendlichen Antlitz hat der Schmerz tiefe Falten gegraben, die Augen, die nach dem Henker blicken, haben einen schmerzlichen Ausdruck, ebenso der Mund mit den leicht gesenkten Mundwinkeln. Aber doch, wie gemäßigt ist die Wirkung des physischen Schmerzes dargestellt, sowohl in dem schlanken, weichen Körper als auch in dem Antlitz selbst! Wie unvergleichlich energisch ist dagegen der Ausdruck des gefolterten Sebastian bei Mantegna!

Ein Hauch der lombardischen „Süßigkeit", die bis zu dem Sebastian des Sodoma führt, durchweht auch dies Werk des Squarcioneschülers.

Aber Foppa liebt dabei die Natur, er will der Wirklichkeit nachgehen. Die Henker vor dem Heiligen sind in die Zeittracht gekleidet, jede Einzelheit ist genau wiedergegeben. Noch ist der Maler nicht imstande, den menschlichen Organismus in all seinen Kraftäußerungen konsequent realistisch durchzubilden. Die Henker setzen die Füße unsicher auf; hingegen ist der ruhige Körper Sebastians vortrefflich gebildet. Die Farben heben sich kräftig voneinander ab, so der weiße Körper des Heiligen von der grünen Säule mit dem weißen Kapitell.

Auch die dem Foppa zugeschriebenen Madonnenbilder erinnern an Mantegna, — die Madonnen zeigen eine Verbindung von Ruhe und Schlichtheit, Jungfräulichkeit und Würde — eine herbe Frische geht von ihnen aus. Doch zeigt Foppa zugleich eine weit größere Befangenheit, die ihn neben Mantegna altertümlich erscheinen läßt. Ein sehr interessantes Altarwerk dafür ist die Madonna in der Glorie mit Engeln und Heiligen, wieder mit sehr stark betonten architektonischen Elementen (Brera Nr. 307).

Die Fresken der Portinarikapelle bei S. Eustorgio, die vor zwanzig Jahren ungefähr aufgedeckt worden sind, werden Foppa zugeschrieben. Die Autorschaft ist nicht literarisch beglaubigt, und die Zuschreibung wird auch nur für die Anlage zu gelten haben, denn mehr als ein Maler ist an dem Kapellenschmuck beteiligt. An den Wänden dieser Kapelle sind vier Szenen aus dem Leben des Petrus Martyr erzählt, seine Predigt in Florenz, das Wunder mit der Hostie, die Auferweckung des Jünglings von Narni und der Tod des Heiligen. Dazwischen sind in den Pendentifs in Rundfeldern vier Kirchenväter dargestellt. In den erzählenden Bildern sind die landschaftlichen und architektonischen Hintergründe mit besonderer Vorliebe behandelt — die Untensicht ist berechnet — die wissenschaftliche Errungenschaft der neuen Zeit verwendet. Die Charakteristik des Vorgangs ist nicht kraftvoll, die Mordszene z. B. ohne große dramatische Kraft. Daß die lombardische Malerei neben veronesischen und paduanischen Einflüssen auch von sienesischen und umbrischen bestimmt wird, zeigen nicht nur die Szenen aus dem Leben des Märtyrers, sondern auch die Darstellungen der Verkündigung und der Himmelfahrt Mariä über dem Altar und an der gegenüberliegenden Wand.

Vincenzo Foppa war als ein sehr angesehener Künstler an allen Zentren lombardischer Malerei beschäftigt. Man schreibt ihm die Gründung einer ähnlichen Schule zu, wie Squarcione sie in Padua etabliert hatte. Jedenfalls hat eine große Reihe von Künstlern stark unter seinem Einfluß gestanden. Über diesen einzelnen Meistern schwebt noch manches Dunkel. Zu den älteren lombardischen Meistern gehören noch Bernardino Butinone und Bernado Zenale, die gemeinsam arbeiteten und deren Werke deshalb schwierig auseinander zu halten sind. Ihr Hauptwerk ist die Altartafel zu Treviglio bei Mailand. Butinone vertritt die ältere Schule, so in dem Triptychon in der Brera Nr. 249. Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar, hinter ihr der kleine Johannes, links der heilige Bernhard, rechts der heilige Vincenz. Auf der Stufe des Thrones ist folgende Inschrift eingetragen: [Bern]ardinus But[inonus] de Trivilio 145., was früher mit 1484 ergänzt wurde, jetzt aber auf 145. zurückgeführt wird. Dann ist Butinone durchaus ein Zeitgenosse des Foppa. Unter dem Einfluß des Mantegna und des Foppa hat er sich entwickelt. Er hat von der Schule von Padua die Präzision der

Abb. 64. Petrus Martyr, von B. Butinone. S. Maria delle Grazie. (S. 104.)

zeichnerischen Kunst gelernt, die bei ihm noch in aller Strenge in dieser herben Madonna auftritt. Nichts Anmutiges liegt in den Gestalten mit den dunkeln Fleischfarben, den scharfen weißen Lichtern. Da kommt Butinone nach Mailand. Eine Ahnung der lombardischen Holdseligkeit geht ihm auf. In seinem Madonnenbild (Brera Nr. 250) ist der Madonnentypus weicher geworden, die schönen, gesenkten Augenlider geben dem Antlitz der Maria etwas Träumerisches. Das Kind ist lieblicher, die Karnation lichter und feiner (Abb. 62). Diese beiden Madonnenbilder des Butinone nebeneinander sind ein interessantes Beispiel für den Weg, den die lombardische Malerei in ihrer Entwickelung einschlägt. Das Bildchen ist mit miniaturartiger Feinheit gemalt.

Die in den Nischen stehenden Gestalten der Ordensheiligen, die sich an den Pfeilern des Langschiffes von S. Maria delle Grazie befinden, werden Butinone zugeschrieben. Der Typus der Köpfe mit der eckigen Form, den großen Ohren und den scharfen Falten verrät den Zusammenhang mit dem Triptychon in der Brera. Herb bleibt die Kunst des Butinone zumeist, und diese Herbigkeit seiner Kunst eignet sich mehr für die Darstellung männlicher Einzelgestalten. Wie wenig sich der Künstler zu einem hohen pathetischen Schwunge zu erheben vermag, zeigt die Gestalt des Petrus Martyr mit seinem bekümmerten Ausdruck (Abb. 64).

Einen neuen wertvollen Beitrag für diese Meister — für die alte lombardische Malerei überhaupt, wird der große Klosterhof von S. Maria delle Grazie liefern, dessen Fresken jetzt unter der Leitung des Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti freigelegt werden. Es sind Brustbilder von Heiligen auf blauem Grund, die als Rundbilder in den Lünetten über den Fenstern stehen. Gehören sie dem Butinone an, so sind sie ein Beweis dafür, daß sich in der letzten Zeit die Herbigkeit des Malers gemildert hat. Denn der Kopf des Petrus Martyr über der Tür zum alten Kapitelsaal zeigt einen vertiefteren seelenvollen Ausdruck und weichere Linien.

Einen wichtigen Raum für die Kenntnis der altlombardischen Malerei würde gleichfalls das Innere von S. Pietro in Gessate bieten, wenn spätere Zeiten nicht zu gewaltsam hier eingegriffen hätten. Das Altarbild, die Grablegung Christi, das früher die Agostinokapelle schmückte und den späteren Jahren des Foppa angehörte, ist jetzt in Berlin. — 1862 sind die Fresken der Griffikapelle wieder aufgedeckt worden, deren Hauptmeister Zenale ist. Auch für die Beurteilung dieses Meisters ist von dem Altarwerk in Treviglio auszugehen, das er gemeinsam mit Butinone schuf. Er unterscheidet sich von Butinone durch wärmere Farben und ein reineres Schönheitsgefühl, das ihm eine größere künstlerische Freiheit verleiht. Zenale war ein angesehener Künstler. Nach Omodeos Tode wurde er zum Leiter des Dombaues bestimmt. Er arbeitete an der Ausschmückung der Maria delle Grazie, auch für das Chorgestühl dieser Kirche. „Danach gehört Zenale zu den größten, mit vollendetstem Geschmack ausgerüsteten Meistern auf dekorativem Gebiet“ (Seydlitz). Zwischen ihm und Lionardo bestanden freundschaftliche Beziehungen. Vasari erzählt, daß Lionardo Zenale wegen der Ausführung seines Christuskopfes am Abendmahl zu Rate gezogen und Zenale ihm geraten habe, ihn unvollendet zu lassen. Hier spricht nur eine Künstleranekdote, aber sie scheint

zu bestätigen, daß die Entwickelung Zenales ihn von den Problemen der Paduaner Schule, die er in den Fresken der Griffikapelle zu lösen suchte, unter dem Einfluß seines großen Freundes zu der Ausbildung des feinen Schönheitsgefühls führte, welches seiner künstlerischen Individualität innewohnte.

Was ist nun geblieben von diesem interessanten Meister? Zuerst ein Teil der Fresken der Griffikapelle in S. Pietro in Gessate. Diese Fresken, welche jetzt restauriert werden, verherrlichen die Taten des heiligen Ambrosius. Noch zum Teil erhalten ist auf der Altarwand die Gestalt des Heiligen, auf einem Schimmel reitend. Es ist ein Hauptwerk des Zenale. Noch in seinem jetzigen beschädigten Zustande verrät es die einstige hohe Schönheit. Pferd und Reiter sind in so

Abb. 65. Teil aus dem Fresko S. Ambrosius als Richter, von B. Butinone. S. Pietro in Gessate. (S. 105.)

lebhafter Bewegung, daß der Mantel des Bischofs sich um ihn aufbauscht. Er streckt den Arm segnend aus; die Verkürzung dieses Armes ist kühn und vortrefflich. Die Malereien an der Altarwand sind am besten erhalten, die Seitenbilder sind sehr verdorben. Das linke stellt den Heiligen als Richter dar, in einer großen, figurenreichen Komposition. Die Fläche ist durch hochragende Felsen geteilt, die Gebäude im Hintergrund sind mit vortrefflicher Kenntnis der Perspektive aufgebaut. Verschiedene Szenen sind zugleich dargestellt — neben dem richtenden auch der predigende und taufende Heilige. Butinones Hand ist wohl sicher für die wunderliche Gestalt des Gehängten anzunehmen, des Schuldigen, an dem die Strafe vollzogen wird. Es ergibt sich über der Gerichtsszene eine Folterszene, neben der ein Affe grinsend sitzt (Abb. 65). — Die Fresken, die nach 1489 gemacht worden sind,

waren von dem herzoglichen Leibarzt Ambrogio Griffi für seine Grabkapelle bestellt. Die Kapelle birgt noch sein Grabmal.

Freskenreste, an die man den Namen des Zenale noch hat anknüpfen wollen, finden sich unter anderen im Atrium der Ambrogiokirche. Lange ist Zenale auch jenes stofflich schon so interessante Altarwerk in der Brera Nr. 310 zugeschrieben worden, abwechselnd ihm, Ambrogio de Preda, Bernardo di Conti und anderen. Der heutige Katalog gibt es an als: Pittura di transizione fra la vecchia scuola lombarda e la leonardesca. Das Bild stellt die thronende Madonna mit dem Kinde dar, von den vier Kirchenvätern umgeben (Abb. 66). Vor ihr knien links Lodovico Sforza mit seinem ältesten Söhnchen, rechts Beatrice d'Este mit dem jüngsten. Die Madonna hat trotz des ältlichen Antlitzes leonardeske Züge. Die vier Kirchenväter gehören in ihrer schwerfälligen Würde einer älteren Schule an. Interessant ist schon kulturgeschichtlich die Familiengruppe der Sforza. Der Moro ist hier ähnlich im Typus verfeinert wie in dem Bild der Attelanisammlung, Beatrice zeigt schärfere Züge. Sie trägt den für ihre Porträts charakteristischen langen, mit Bändern durchflochtenen Zopf und ein glänzendes, genustertes Gewand. Aus den verschiedenen Sammlungen in Mailand schreiben die neuesten Forschungen dem Zenale mehrere Werke zu, so im Museo Poldi Pezzoli Nr. 661 und 665 die beiden stehenden Heiligenfiguren Stephanus und Antonius. Besonders der heilige Antonius fällt durch die Ruhe und den Adel seiner Erscheinung und durch den außerordentlich sprechenden Ausdruck der Augen auf. Weiter wird ihm das Porträt des Bischofs Andrea Novellis von Alba in der Sammlung Borromeo, bisher auf Bergognone geschrieben, und eine Dornenkrönung und Verspottung Christi in derselben Sammlung zugesprochen. Aus der Betrachtung dieser Werke ergibt sich das Bild eines vielseitigen Meisters, dessen Erkenntnisdrang von einem reinen und hohen Schönheitsgefühl geleitet wird.

Seine Berührungspunkte mit Foppa sind unverkennbar, obgleich keine persönlichen Beziehungen zwischen ihnen nachweisbar sind. Beide streben monumentale Größe an, und damit verbinden sie Schlichtheit und Ruhe in der Komposition. Beide sind sich gleich im Drang nach wissenschaftlicher Erkenntnis ihrer Kunst; Lomazzo nennt Zenale mit Foppa und Mantegna zusammen. Theoretiker, Baumeister, Maler, Intarsier — so wächst nach dem Gang der Forschung in Zenale wieder ein „Renaissancemensch" mit universellem Können aus dem überreichen Quattrocento heraus.

Weit deutlicher tritt aus der Reihe der älteren lombardischen Maler Ambrogio Fossa, genannt il Borgognone oder Bergognone, hervor.

In allen Kunstsammlungen Mailands, in vielen Kirchen und in der Certosa begegnen wir ihm, dem „Fra Angelico der Lombardei". Seine frühesten nachweisbaren Arbeiten (in der Certosa) fallen in das Jahr 1488, sein Sterbejahr ist 1523 — er ist also ein Zeitgenosse Lionardos, und er beweist, wie fest noch im ausgehenden Quattrocento, ja im Beginn des Cinquecento eine Gruppe der lombardischen Meister am Alten hält. »Bergognone est un des peintres dont le rôle a été de chercher un compromis entre Mantegna et Léonard da Vinci.« Auch Fra Angelico hat für einen solchen Meister des Kompromisses gegolten, da

er die weltabgewandte Frömmigkeit des Mittelalters und die Wirklichkeitsluſt der Renaiſſance miteinander verbindet. Die zahlreichen Werke des Bergognone wachſen aus der gleichen Grundſtimmung heraus. Er iſt wie der fromme Frater in S. Marco ein ſehr fruchtbarer Künſtler geweſen, als Freskenmaler und als Maler von Tafelbildern, für welche er erſt die Tempera-, dann die Öltechnik verwandte, ohne deren vollen Glanz zu erreichen.

Abb. 66. Madonna mit Kirchenvätern und der Familie des Lodovico Sforza. Brera Nr. 510. (S. 106.)

In ſeinen Freskowerken hält er an einer ſtrengen Symmetrie feſt; ein Beiſpiel dafür iſt die Krönung der Maria in der Chorniſche von S. Simpliciano, wo dieſe Symmetrie nicht nur in den Reihen der anbetend Knieenden und den darüberſchwebenden Engelsreigen, ſondern auch in bezug auf die Farbe der Gewänder durchgeführt iſt. So auch in der Deckenmalerei der Sakriſtei von S. M. della Paſſione, obwohl dieſes ſpätere Werk in der Malweiſe viel freier iſt. Aber trotz ganz altertümlicher Momente, ſtrenger Symmetrie und verſchiedener Größenmaße der Geſtalten zeigen ſeine Fresken, ſo die Krönung der Maria aus der Serviten-

kirche (Brera Nr. 25) die herrlichste Verbindung von Würde und Frische. Hingegen fehlt ihm noch mehr als Foppa, seinem Lehrer, der stark dramatische Akzent, auch dann noch, als er den Einfluß Lionardos empfängt, wie in den Fresken in S. Ambrogio (1. Kapelle rechts). Bei dieser Darstellung des Schmerzensmannes tritt bedeutend zu der tiefen Innigkeit des Ausdrucks die freie Anmut der Form.

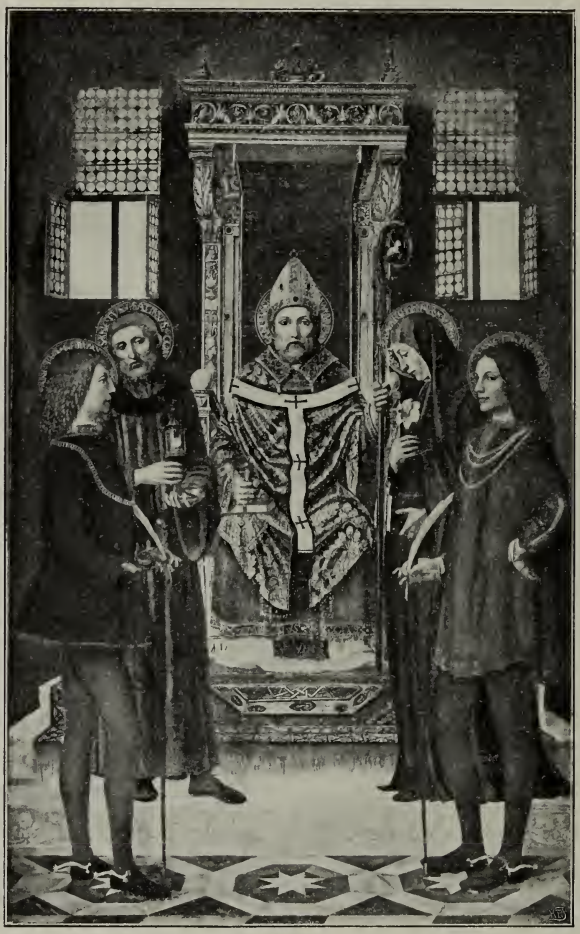

Abb. 67. S. Ambrosius mit S. Satyrus, S. Marceline, S. Gervasius und S. Protasius, von Bergognone. Certosa bei Pavia, 6. Kapelle links. (S. 108 f.)

Unter den Tafelbildern des Bergognone sind Hauptwerke seiner Jugendzeit die zwei Bilder in der Certosa: die Darstellung der thronenden Heiligen S. Syrius (3. Kapelle rechts) und S. Ambrosius (6. Kapelle links). Einfache Situationsbilder, Sante Conversazione, der Hauptheilige in der Mitte, die anderen Heiligen um ihn herum gruppiert. Der erste Eindruck dieser Bilder wird immer der einer gewissen Kälte sein, die sowohl durch die strenge Anordnung und die Schärfe des Konturs, als auch durch das grauweiße Inkarnat hervorgerufen wird. Im Gegensatz zu dieser Farblosigkeit in den Gesichtern stehen die minutiös ausgeführten Gewänder, Zeitkostüme mit starken bunten Farben, die, wo es angeht, mit Gold gehöht sind.

In der Haltung der Gestalten und im Ausdruck der Gesichter verbindet sich tiefer Ernst und stille Andacht; noch gehaltener in dem Bild des heiligen Ambrosius, welches wohl als das ältere anzusehen ist (Abb. 67). Laurentius und Stephanus zu Seiten des Syrius zeigen eine freiere Anmut — gemeinsam ist beiden Bildern eine hohe Eleganz in Kleidung und Bewegung.

Diese beiden Bilder zeigen Bergognone als Maler der leidenschaftslosen Andachtsbilder, und ein leidenschaftsloses Andachtsbild wird unter seinem Pinsel

Abb. 68. Madonna mit S. Clara und einem Kartäusermönch, von Bergognone. Brera Nr. 259. (S. 110.)

auch die Kreuzigung (4. Kapelle rechts). Um ein sehr hohes Kreuz flattern die klagenden Engel. Der hohe Horizont schließt mit einer höchst sorgsam ausgeführten Landschaft ab, die an nordischen Einfluß denken läßt; der Mittelgrund fehlt gänzlich. Den Kreuzesstamm hat Magdalene umklammert. Ihr Schmerz äußert sich wie der der Maria in ganz gehaltener Weise. Johannes blickt in tiefster Andacht zu dem Herrn empor. Der Körper Christi ist sehr mager, in der Behandlung des Nackten ist Bergognone noch unfrei. Die herumfliegenden Engel haben etwas Emsiges und Unbehilfliches. Aus der Darstellung des bedeutungsvollsten Momentes

der Passionsgeschichte sind Pathos und Tragik ausgeschlossen. Wie ganz anders bewegt hatte schon zwei Jahrhunderte früher Giotto die Engelsklage dargestellt. Aber auch dies Werk des Bergognone ist, wie alle des Meisters, anziehend durch den Ausdruck naiver Frömmigkeit, reinster Andacht und ernstesten ehrlichen Strebens. Es ist das Werk schlichter Mönchskunst.

Abb. 69. Thronende Madonna mit Heiligen, von Bergognone. Galleria Ambrosiana. (S. 110.)

Seine verschiedenen Madonnen und Heiligendarstellungen in der Brera, ferner im Museo Poldi, Casa Borromeo und anderen Privatgalerien Mailands zeigen ihn gleichfalls als den Meister stiller Frömmigkeit. Je intimer der Vorgang ist, den Bergognone darstellt, je freier, liebenswürdiger und inniger wird er. In die eigentlichen Andachtsbilder, in die heiligen Einzelgestalten und Einzelköpfe, legt er die Fülle andächtiger, durch nichts äußeres beunruhigter Stimmung (Abb. 68, 69).

Wie lange sich das alte Kunstkapital in Mailand erhält, erweisen Maler wie Gottardus Scotti. Nr. 685 der Sammlung Poldi Pezzoli zeigt eine Mutter des Erbarmens, die ihren schützenden Mantel auf eine Reihe von Schutzflehenden breitet; die Seiten des Bildes sind ganz archaisch in zwei Flächen geteilt,

die oberen stellen die Verkündigung dar, die unteren Heiligengestalten. Und doch ist es erst von 1502 datiert und zeigt bei seiner hohen Altertümlichkeit in den Typen Anklänge an Foppa und Zenale. Gottardus war der Führer einer ganzen Künstlerfamilie und wie Lionardo und Bramante am Castello beschäftigt. Und Scotti ist nicht der einzige Maler, der sich von der „modernen" Richtung abwendet.

Vincenzo Civerchio, dessen Werke in Mailand zum größten Teil untergegangen sind, ist um ein Jahrzehnt jünger als Lionardo und steht in seinen tüchtigen Werken doch der neuen Bewegung mit ihren Konsequenzen ablehnend gegenüber (Brera Nr. 248). Am meisten wird es immer befremden, angesichts des Abendmahls des Lionardo, auf der gegenüberliegenden Wand des Refektoriums von S. Maria delle Grazie dem riesigen Kreuzigungsbild von Giovanni Donato Montorfano zu begegnen. Es stammt aus dem Jahre 1495, wurde also zur Zeit der Vollendung des Cenacolo gemalt. Schon Vasari bezeichnet es als ein Werk altertümlicher Manier. Es gehört in Behandlung des Stoffs noch ganz dem Mittelalter an durch den Teufel über dem bösen Schächer, durch die säuberlich auf einem Linnen knieende Seele des guten Schächers, durch die Reihe der am Vorgang ganz unbeteiligten Heiligengestalten. Altertümlich wirken auch die eingefügten Stuckornamente an Helmen und Waffen. Hier hat noch die Vielheit das erste Wort.

Fast alle diese Künstler waren am Hofe Lodovicos beschäftigt. Die unerschöpfliche Bau- und Schmucklust des Fürsten brauchte sie alle. Als 1491 Lodovico mit seiner jungen Gattin den Einzug in seine Hauptstadt halten wollte, wurden sämtliche Künstler des Herzogtums nach Mailand befohlen, wo sie innerhalb 24 Stunden zu erscheinen hatten. Die betreffenden Dokumente beweisen, daß Lodovico „die Alten und die Jungen" heranzog.

Eine eigentümliche Stellung in dem altlombardischen Malerkreis nimmt ein Künstler ein, dessen Zusammenhang mit Foppa sicher ist, Bramantino. Schon der Name weist auf die kunsthistorische Kontroverse hin, die sich an ihn knüpft, und die besonders durch Vasaris ungenaue Angaben hervorgerufen worden ist. Lange hat man an zwei Bramantino geglaubt, allmählich erst ist die Gestalt des Bramantino klarer vor uns hingetreten. Sein eigentlicher Name ist Bartolomeo Suardi, er hat wahrscheinlich von 1455 bis 1536 gelebt und ist in Mailand geboren. Er war ein Gehilfe des Bramante, und seine nahe Beziehung zu diesem hat ihm seinen Beinamen eingebracht. Auch er war peintre architecte; die Vorhalle von S. Nazzaro Grande, die Grabkapelle der Trivulzio, ist sein Werk. Von seinen Bildern sind viele verloren gegangen, die erhaltenen in Mailand zeigen uns den Weg, den er als Künstler ging. Mantegna und Foppa, dann Bramante und weiter der unwiderstehliche Lionardo haben auf ihn gewirkt und zwar sehr entschieden; daher schwankt das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit.

Die Wiedergabe des verkürzten Körpers — das ist eine erste Aufgabe, die er sich stellt. Über dem Portal von S. Sepolcro hatte er die Beweinung Christi gemalt. Vasari und Lomazzo rühmten die verkürzte Ansicht der Beine Christi. 1713 wurde das Fresko abgenommen und in das Innere der Kirche gebracht. Es ist sehr beschädigt und der untere Teil überhaupt nicht mehr vorhanden. Frappante Verkürzungen zeigt ebenfalls in eigentümlichster Weise die heilige

Familie, Brera Nr. 279 (Abb. 70). Dies Bildchen wirkt auch durch die turbanartige Kopfbedeckung der Madonna, wie sie Bramantino liebte, befremdlich, aber es liegt doch ein eigener Zauber in dem Werk. Die Glieder der Madonna scheinen sich wie aus einem mächtigen inneren Impuls heraus zu einer gewaltsamen Bewegung gezogen zu haben, ähnlich wie bei manchem Madonnenbild des Mantegna diese gewaltsamen Haltungen durch einen starken seelischen Zwang hervorgerufen scheinen.

Abb. 70. Die heilige Familie, von Bramantino. Brera Nr. 279. (S. 111 f.)

Auch die Freude an der antiken Architektur ist ihm von Mantegna, Foppa und Bramante übermittelt. Sein Leben hat ihn dann später an die Quelle der Antike, nach Rom, geführt.

Die Brera enthält eins seiner Hauptwerke, die Kreuzigung Christi, 3,72 Meter hoch und 2,70 Meter breit, Nr. 309. Auffällig ist hier der Zusammenstoß alter und neuer Motive. Noch klagen Sonne und Mond um den Tod Christi wie im Domkruzifix des 13. Jahrhunderts, noch heben sich die mit Gewandstücken verdeckten Hände gen Himmel, wie es die byzantinische Kunst verlangte. Der Hinter-

grund ist mit Gebäuden überfüllt und wirkt dadurch unruhig. Aber die Gewandfalten der Figuren im Vordergrund fallen breit herab und geben der großen Fläche in Form und Farbe Ruhepunkte für das Auge. Kleinliches und Großzügiges stehen hier nebeneinander, umbrische, paduanische und lombardische Einflüsse fließen zusammen. Überall begegnen wir in dem Werke des Bramantino diesem Zusammenstoß verschiedener Schulen. Lionardos Einfluß wirkt schon in seinem Hauptbild in der Ambrosiana, einem dreiteiligen Altarwerk. Zwei Engel breiten einen roten Vorhang vor Maria aus, zu deren Seiten Ambrosius und Michael stehen. Zu Füßen des Ambrosius liegt eine niedergeworfene männliche Gestalt, das Symbol der Ketzerei, zu den Füßen Michaels ein großer Frosch, das Symbol Satans. Viel weicher in den Farben als die Kreuzigung, anmutiger in der Linienführung, die bis zum Eleganten geht, verrät Bramantino daneben noch die Freude an den früheren Errungenschaften seiner Kunst, so z. B. durch die gewaltsame Verkürzung der am Boden liegenden Gestalt.

Ganz stark an Lionardo klingt weiter ein Fresko an (Brera Nr. 15), das sich ursprünglich im Palast des Broletto befand. Nicht nur die ungemein weiche Malweise, sondern ganz bestimmte Einzelheiten, so der Blick des Engels, seine ausgestreckten Finger und die Hände der Madonna gehen auf Lionardo zurück. Andere Madonnenbilder lassen weiter den Einfluß des Gaudenzio Ferrari erkennen und das Bild „Ankunft des Aeneas bei Dido" beim Conte G. del Giovio den des Francia.

In dem Palazzo Trivulzio ist eine von den nach Bramantinos Entwürfen gearbeiteten Tapisserien zu finden, die für die ehemalige Residenz Vigevano gewebt worden sind und die die zwölf Monate darstellen.

Abb. 71. Das hl. Abendmahl, von Lionardo da Vinci. S. Maria delle Grazie. (S. 121 ff.)

Lionardo.

Lionardo ist einer der Zaubernamen in der Geschichte der Kunst. Es scheint, als habe die Natur in einer ihrer goldigsten Stunden einmal zeigen wollen, was sie aus einem Menschen bilden könne. Lionardo kam, wie erzählt wird, aus Toskana als Improvisator an den Hof der Sforza. Er hätte auch als Bildhauer, Architekt, Maler, Dichter, Techniker und Theoretiker aller Art hinberufen werden können. Jeder, der das Leben des Lionardo betrachtet, wird immer wieder staunend vor solcher Universalität stehen, wenngleich Lionardo aus dem goldenen Zeitalter des Universalismus erwachsen ist. Gleich schön und kraftvoll an Geist und Leib scheint er mit seinem Auge das Weltall zu umspannen, und überall fesselt ihn das innerste Gesetz, dem die Erscheinung entspringt, und weil jede Erscheinung, auch die kleinste, solchem großen Gesetze gehorcht, ist ihm jede interessant, jede ein Geheimnis, dem er mit dem künstlerischen Genius nachspürt. Darum ist vor seinem Auge alles groß und alles wird groß unter seiner Hand, ob sie den Pinsel, den Rötelstift oder die Kohle führt. Darum kennt seine Kunst auch stofflich keine Begrenzung, — er malt Madonnen, und Verbrecher auf dem Weg nach dem Richtplatz, Schlachtenbilder und Idyllen. Er spürt den feinsten Regungen der Seele nach, jeder Bewegungsfähigkeit des Körpers. Aber er sieht in jedem Momentanen das Bleibende, in jedem Individuellen das Typische, und so steigert sich die zufällige Erscheinung immer zum Großen.

Wie alle Gesetze, so hat Lionardo auch die der Technik ergründen wollen, deren Möglichkeiten er zuungunsten seiner Werke so oft zu erweitern versuchte. Er ist der größte Experimentiker unter den Künstlern gewesen. Die Lösung des Experiments, die Auffindung des Gesetzes sind ihm aber die Hauptaufgabe — darum ist ihm die Ausführung, die Vollendung seiner Werke lästig — am Abendmahl hat er ungefähr zehn Jahre gearbeitet.

Der Prior des Klosters von S. Maria delle Grazie, so berichtet Vasari, habe Lionardo sehr ungestüm angetrieben, das Werk zu vollenden. Ihm schien es seltsam, den Künstler bisweilen einen halben Tag lang vor seinem angefangenen Werk in Betrachtungen verloren zu sehen. Da er sich beim Herzog beklagt hatte, erwiderte Lionardo diesem, daß erhabene Geister bisweilen am meisten schüfen, wenn sie am wenigsten arbeiteten, nämlich in der Zeit, wo sie erfinden und vollkommene Ideen ausbilden, welche der Verstand erfaßt und die Hände darstellen.

In seinem Traktat von der Malerei sucht er allen Dingen auf den tiefsten Grund zu sehen. Ob die Malerei Wissenschaft sei oder nicht, welche Wissenschaften mechanisch seien, wie sie sich zur Poesie, zur Musik und zur Skulptur verhalten, solche Fragen wirft er auf. So hoch stellt er die Malerei, daß er sagt, wer sie geringschätze, sie, welche die einzige Nachahmerin der Natur sei, der könne weder die Philosophie noch die Natur lieben. Denn wer die Malerei schmäht, der schmäht die Natur, denn deren Werke stellen des Malers Werke dar. Der Maler ist Herr über Leute aller Art und über alle Dinge. „Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie ins Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig und zum Lachen oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott . . ."

Und weiter: „Wirst du sagen, die reinen Geisteswissenschaften, das seien die nicht handwerksmäßigen, so will ich dir erwidern: Die Malerei ist geistig . . . Sie unterzieht alle stetigen Größen der Betrachtung, und dazu die Qualitäten von Verhältnissen von Schatten und Lichtern und von Abständen in ihrer Perspektive".

Wie sehr aber auch Lionardo das Geistige in seiner geliebtesten Kunst betont, so schätzt er als echter Maler auch die Bedeutung der Technik aufs höchste ein. Die geistige Kunst muß in der Technik mit höchster Gewissenhaftigkeit vorgehen. Die ersten Maßregeln, die er gibt, sind die der Ordnung und Gründlichkeit. „Lerne eher den Fleiß als die Geschwindigkeit." Es gibt keinen Teil der Maltechnik, den er nicht erwägt; aber über allem Einzelnen steht ihm das Große, das Ganze. Der Maler ist ihm nicht lobenswert, der nicht allseitig ist.

Lionardo war 1483 nach Mailand gekommen. Vasari berichtet, daß er von Lorenzo dem Prächtigen zu Lodovico il Moro geschickt worden sei. Wahrscheinlicher ist, daß Lionardo aus eigenem Antriebe kam, oder daß die geplante Errichtung des Reiterstandbildes von Francesco Sforza den Anlaß dazu gab. Jedenfalls liegt es Lionardo daran, an den Hof der Sforza zu kommen. Er bietet sich in einem Briefe dem Fürsten mit allen seinen Fähigkeiten und seinen Leistungen an.

Dieser merkwürdige Brief ist im Codex Atlanticus erhalten, der sich in der Ambrosiana zu Mailand befindet. Lionardo ist sechzehn Jahre lang, von 1483—1499, am Hofe der Sforza gewesen. Er war dreißig Jahre alt, als er nach Mailand kam, er hat seine kraftvollsten Mannesjahre in dieser Stadt verbracht. Er war als Ingenieur, als Architekt, als Bildhauer, als Maler, als Musiker in ihr tätig. Viele von seinen Werken sind gänzlich zerstört, viele gar nicht zur Ausführung gekommen, das Abendmahl nur als Ruine erhalten. Und doch ist Mailand die Stadt, die im höchsten Maße die Universalität Lionardos offenbart, schon vor der Restaurierung des Castello. Mailand ist mehr die Stadt Lionardos als sein heimatliches Florenz.

Die Reihe der einzelnen Zeichnungen in der Ambrosiana, die auf den Namen Lionardos gingen, sind zumeist unecht. Der Cicerone hebt ein echtes Blatt in Rötelstift hervor, Beinstudien. Und doch müßte Mailand den Hauptteil der Manuskripte und Zeichnungen Lionardos besitzen, denn Lionardo hatte diese seinem Lieblingsschüler Francesco Melzi, welcher ihn nach Frankreich begleitet hatte, vermacht. Francesco behütete sie wie ein Heiligtum, aber schon unter seinem Sohne Horatio Melzi wurden sie schlecht verwahrt und schließlich zerstreut. Erhalten ist Mailand der Codex Atlanticus, der unter anderen Manuskripten aus der Erbschaft des Pompeo Leone von Galeazzo Arconati angekauft und der Ambrosianischen Bibliothek geschenkt wurde. Der Codex Atlanticus gibt einen tieferen Einblick in die unvergleichlich vielseitige Tätigkeit des Lionardo als alle seine anderen Schriften. Der befremdliche Name des Manuskripts stammt vermutlich von den großen Blättern her, deren sich Lionardo dabei bedient hat — sie haben die Größe, welche für die geographischen Karten, die Atlanti, verwendet wurden. Der Codex Atlanticus enthält 1222 Seiten, die den unbegrenzten Forschungstrieb Lionardos offenbaren. Er zeigt, wie automatische Tiere zu bewegen sind, Schiffsböden anzubohren, Brückenanlagen zu machen; er gibt zahlreiche Zeichnungen von Belagerungsmaschinen, von Granaten, von Drehscheiben, Wagen, Hebel, Schrauben, Blasebälgen — durchgängig ist das Bestreben, alle Kräfte der Natur dem Menschen unterzuordnen. Wieder und wieder beschäftigt er sich mit den Tauchereinrichtungen und Flugmaschinen. Überall geht er auf das Konkrete zurück. Kein Wunder, sondern Ursache und Wirkung; keine Abstraktion, sondern Erfahrung sucht er. Je tiefer man in den Codex Atlanticus eindringt, desto gewisser wird man das Wort unterschreiben dürfen, daß Lionardo die Ära des modernen naturwissenschaftlichen Gedankens — 100 Jahre vor Galilei — begründet habe. In ihm vollzog sich der Bruch mit der Weltanschauung des Mittelalters absolut.

Der Codex Atlanticus bereichert aber nicht nur in ganz ungeheurem Maße die Kenntnis von dem Physiker, Mathematiker, Ingenieur, sondern auch die von dem Künstler und seinem Leben. Der Entwurf eines Zentralbaues taucht wieder und wieder auf — zwischen geometrischen Figuren finden sich physiognomische Studien; eine kleine weibliche Gestalt deutet vielleicht auf die Leda hin, dazwischen läuft überall die Spiegelschrift, deren er sich stets bediente, in ihr auch sein Entwurf eines Briefes an den devâtdar von Syrien, Leutnant des erhabenen Sultans von Babylon, aus dessen Text auf eine Reise Lionardos nach dem Orient geschlossen worden ist.

Der Codex Atlanticus ist durch die Publikation von U. Hoepli in Mailand zugänglich geworden — ihm sollte in der Ambrosiana oder Brerabibliothek, der nicht zu hastige Reisende einige Stunden widmen, um den Universalismus Lionardos kennen zu lernen.

Lionardo führte wie Bramante den Titel: Ingeniarius ducatus. Wir haben gesehen, daß sein Rat für den Hauptturm der Kathedrale eingeholt wurde. In dem heute neu erstehenden Castello finden wir ihn als herzoglichen Architekten. Entwarf er doch dort sogar das Badehaus für die Herzogin. Wieder und wieder beschäftigt ihn mit Erfolg die Frage, wie durch ein Kanalsystem der Wasserreichtum

in Mailand zu vermehren sei. Da durch den Kanal der Martisana das Wasser der Adda sehr verringert ist, schlägt er vor, viele Fontänen anzubringen, „die das Wasser sammeln, das von der Erde aufgesogen ist... Dank diesen Reservoiren kann dies den Menschen verloren gegangene Wasser von neuem den Menschen dienen."

Abb. 72. Entwürfe zum Reiterstandbild, Handzeichnung von Lionardo. Windsor. (S. 117.)

In dem schon erwähnten Briefe an Lodovico Sforza schreibt Lionardo: „Noch werde ich auf das Bronzepferd meine Arbeit verwenden können, welches ein unsterblicher Ruhm und ewiges Ehrendenkmal des gesegneten Andenkens Eures Herrn Vaters und des berühmten Hauses Sforza sein wird". Es handelt sich um das Reiterstandbild des Francesco Sforza. Siebzehn Jahre lang ungefähr hat sich Lionardo mit Entwürfen und Plänen zu dieser Reiterstatue beschäftigt.

Oberitalien hat das Glück, die Erstlinge moderner Reiterstandbilder zu besitzen; der Ruhm, ihre Meister Donatello und Verrocchio hervorgebracht zu haben, gebührt aber Toskana. Hätte ein gütiges Geschick das Reiterstandbild des Lionardo zur Ausführung kommen lassen, wäre das dritte große Reiterstandbild von einem toskanischen Meister auf oberitalienischem Boden entstanden. Vielleicht hätte die italienische Plastik andere Wege eingeschlagen, wenn dem absolut zwingenden Einfluß Michelangelos der des Plastikers Lionardo gegenüber gestanden hätte. Das Standbild ist aber nicht einmal zur Ausführung gekommen. Das Modell wurde 1493 bei der Heirat der Bianca Maria Sforza mit Kaiser Maximilian unter einem Triumphbogen aufgestellt. Nach dem Sturz Lodovicos soll es noch existiert haben, der Sage nach aber in den Wirren des 16. Jahrhunderts von fremden Soldaten als Zielscheibe beim Schießen benutzt worden sein. Nach Gurlitt ist es im 16. Jahrhundert nach Fontainebleau gekommen und im 18. Jahrhundert dort zerstört worden.

Skizzen des Reiterdenkmals zeigen auf einem hohen Unterbau Francesco auf einem galoppierenden Pferde, unter dem ein besiegter Feind liegt; Sieger, Besiegter und Roß sind aufs leidenschaftlichste bewegt (Abb. 72). Die höchste Kühnheit der momentanen Bewegung ist hier mit der monumentalen Auffassung verbunden. Es erscheint verwegen, eine Kolossalstatue, deren Gewicht auf 200000 Pfund berechnet wurde und die eine Höhe von nahezu acht Metern haben sollte, in so momentaner Stellung zu bilden, aber gerade dem Sinne Lionardos und seinem Können mußte ein solcher Entwurf entsprechen. Mit Sicherheit läßt sich das Modell nicht bestimmen.

Lionardo, selbst ein vortrefflicher Reiter, hatte das Pferd zu seinem ganz speziellen Studium gemacht, wie es die Skizzenbücher beweisen. Sie zeigen, wie lange Lionardo suchte, um die endgültige Form des Reiterstandbildes zu finden. Selbst Lodovico verlor die Geduld. 1489 läßt er Lorenzo den Prächtigen um Bildhauer bitten, welche das Reiterstandbild ausführen sollen. Erst daraufhin begibt sich Lionardo an die Fertigstellung des Modells.

Eine zweite Aufgabe, ein monumentales Reiterstandbild zu schaffen, ist für Lionardo nicht günstiger verlaufen. 1499, nach dem Sturz Lodovicos, war der Marschall Trivulzio an der Spitze französischer Truppen in Mailand eingezogen. Was seinem beneideten Rivalen, dem Moro, nicht geglückt war, ein Reiterstandbild von Lionardos Hand zu haben, das wollte er sich erringen. Lionardo war von 1508—1513 nochmals in Mailand, vermutlich auch mit diesem Werk beschäftigt. Wir wissen davon nur, daß ein außerordentlich reiches Denkmal geplant war. Ein prächtiger Unterbau sollte die Gestalt des Marschalls in natürlicher Größe tragen.

Der Hofbildhauer Lionardo ist in seinen Beziehungen zu den Sforza durch kein Werk vertreten, seitdem die Marmorbüste der Beatrice d'Este im Louvre, die ihm früher zugeschrieben wurde, zu dem Werk des Cristoforo Romano gerechnet wird.

Und der Hofmaler Lionardo?

Die letztjährigen Restaurationen im Castello haben in der Sala delle Asse den Dekorationsmaler Lionardo für die Nachwelt wieder lebendig gemacht, — daß Lionardo als Porträtist Lodovicos am Hofe sehr angesehen war, ist selbstverständlich.

Es hat einen besonderen Reiz, sich den Meister als den Porträtmaler jener schön geschmückten, lebensprühenden Frauen an dem glänzendsten Hofe Italiens zu denken,

Abb. 73. Die Madonna in der Felsgrotte, von Lionardo. London, National Gallery. (S. 120.)

als den Porträtisten einer Beatrice d'Este, einer Bianca Sforza. Erhalten ist auch aus diesem Gebiet seiner Mailänder Tätigkeit nichts. Das Frauenporträt in der

Ambrosiana, das lange Zeit auf Beatrice d'Este getauft und dem Lionardo zugeschrieben war, ist von Ambrogio de Predis, dem Schüler Lionardos, gemalt, gehört in den Zauberkreis Lionardos also hinein. Lionardo hat Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli, die Geliebten des Moro, porträtiert. Das Bild der Cecilia, die ihm wiederholt gesessen haben soll, ist vollständig verschwunden und man hat nur durch ein Sonett des Bellincioni davon Kunde. Das Bildnis der Lucrezia Crivelli steht vielleicht mit der sogenannten Belle Ferronière im Louvre im Zusammenhang. Lodovico Sforza und Beatrice d'Este selbst mit ihren beiden Söhnen sind von Lionardo an der dem Abendmahl gegenüberliegenden Wand im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie gemalt worden. Alle diese Werke sind verschwunden.

War der langsam arbeitende, grübelnde Lionardo überhaupt zu einem Hofmaler geschaffen? Hatte man ebenso viel Geduld als Enthusiasmus, um dem großen Florentiner zu sitzen? Lionardo gesteht selbst, daß er mit außerordentlicher Langsamkeit arbeite. An der Mona Lisa soll er vier Jahre gemalt haben. Und so ist die Summe seiner Werke als Hofporträtist, selbst wenn sie uns erhalten wären, sicher nur klein, wenn sie mit den Leistungen eines Holbein oder eines Velasquez verglichen wird.

Den Porträtmaler Lionardo suchen wir also in Mailand vergeblich, ebenso den Madonnenmaler. Und doch ist seine populärste Madonnendarstellung, die Madonna in der Felsgrotte, in Mailand entstanden. Zwischen 1484 und 1494 verpflichteten sich Lionardo und Ambrogio de Predis für die Bruderschaft von S. Francesco Grande ein Altarwerk zu malen, dessen Mittelstück die Madonna in der Felsgrotte ist. Sie ist Mailand nicht erhalten geblieben. London und Paris besitzen je eine Madonna in der Felsgrotte, welche Anspruch auf Echtheit erhebt. Daß dies Werk, das Lionardo kurz nach seinem Weggang aus Florenz schuf, einen großen Einfluß auf die lombardischen Künstler ausübte, beweisen schon die zahlreichen Kopien. Die in der Casa Borromeo wird dem Boltraffio zugeschrieben. Die Ambrosiana hat eine andere, sehr nachgedunkelte Kopie, Neapel besitzt eine freiere Nachbildung von Cesare Magni. In den letzten Jahren ist noch eine Kopie in Affori, einem Flecken nahe bei Mailand, aufgefunden worden. Das nur kleine, vortrefflich erhaltene Bild befindet sich in einer Seitenkapelle der dortigen Kirche. Es steht dem Londoner Exemplar näher als dem Pariser, teilt mit jenem die Nimben, die dem Pariser Bild fehlen, und zeigt die gleiche Haltung des Engels. Dieser weist in dem Pariser Exemplar auf den anbetenden Johannes hin, in London und Affori ist der Arm des Engels nicht erhoben. Wie nahe das Bild an Lionardo herangerückt werden darf, ist eine offene Frage. Ob es überhaupt aus des Meisters Atelier hervorging? Die Madonna in der Felsgrotte, ein Bild, zu dem Lionardo so viel studiert, so viele Skizzen entworfen, ist eben den Schülern und Nachfolgern Lionardos eine Fundgrube für das Studium des großen Meisters gewesen. Der pyramidale Aufbau der Gestalten, und in der strengen Konstruktion dieses Aufbaues die Weichheit der Linien und ihre Bewegtheit, der holde Ausdruck der Madonna, die schwellenden Körperchen der Kinder, die unsagbare Anmut des Engels, die Energie der Gesten, dahinter die romantische Felslandschaft, wie sie der Meister liebte — alles das ließ die Schüler wieder und

wieder zu diesem Madonnenbild zurückkehren. Und so geht, obwohl das Original längst seine Heimat verlassen, bei der Betrachtung der lombardischen Malerei Lionardos Madonnenideal neben uns her. Wir empfinden den Einfluß des Frauenmalers Lionardo in Mailand, ohne dort selbst einem seiner Werke dieser Gattung zu begegnen. Denn auch die berühmte Madonna Litta hängt nur noch durch den Namen mit der Lombardei zusammen, — sie ist 1885 nach Petersburg verkauft worden.

Erhalten ist aber, wenn auch nur noch als Ruine, Lionardos Abendmahl im Refektorium von S. Maria delle Grazie. Die Jahrhunderte haben sich, seitdem das Werk 1497 vollendet war, damit beschäftigt, es zu feiern, zu erklären, zu

Abb. 74. Abendmahl, von Ghirlandajo. Florenz, Ognissanti. (S. 122.)

analysieren. Es ist unter allen religiösen Bildern der Welt vielleicht das bekannteste, das verbreitetste. Goethes Erklärung hat uns diese „erhabenen Söhne einer neuen Kunst" noch näher gebracht. Wir treten mit Ehrfurcht wie an ein heiliges Vermächtnis in den kahlen, gewölbten, mit Backsteinen gepflasterten Raum, das einstige Refektorium, ein.

Dies Cenacolo ist nicht nur für Italien, sondern für die ganze Christenheit der Typus der Abendmahlsdarstellungen geworden. Sehr viele sind ihr vorausgegangen. Von Giottos Abendmahl in der Capella dell' Arena zu Padua geht es wie eine aufsteigende Linie über Andrea del Castagno und Ghirlandajo hin zu Lionardo, um hier die höchste und vollkommenste Darstellung zu erreichen.

Lionardo hatte von seinen Vorgängern nur die allgemeine Anordnung übernommen. Johannes sitzt neben Christus, aber der Jünger, den „der Herr lieb hatte", liegt nicht mehr in seinem Schoß, hat auch nicht neben ihm das Haupt

auf den Tisch gelegt und sich so dem allgemeinen Bewegungsfluß entzogen (Abb. 71). Wie Lionardo den bis dahin immer ganz isolierten Judas (Castagno, Ghirlandajo) in die Reihe der anderen Jünger hineinsetzt, und seine Stellung durch weit feinere Mittel als durch das Fernabsitzen von den anderen veranschaulicht, so läßt er auch Johannes teilnehmen an der allgemeinen Bewegung. Und wie könnte er sich auch dem Eindruck des erschütternden Momentes entziehen! Denn Goethe hat es uns gesagt, daß eben die verhängnisvollen Worte gesprochen sind: Einer unter euch wird mich verraten.

Nie ist die Wirkung eines Wortes packender dargestellt worden. Ein furchtbarer Schlag trifft sie alle, und unter seiner Wirkung stehen sie auch alle. So ist die Geschlossenheit des Vorgangs durch nichts unterbrochen, alle Figuren sind in eine große geistige Einheit gefaßt.

Und da sich alle die Gestalten zu einer großen geistigen Wirkung einzuordnen haben, so ist auch das einzelne, wofern es ablenkend wirken könnte, fortgelassen. Dies Abendmahl gibt kein Bild des reichen, vornehmen Lebens, wie das z. B. Ghirlandajo in seinem Abendmahl tut, wo prächtige Pflanzen und kostbare Vögel den Hintergrund zieren (Abb. 74).

Lionardo hat die Freskotechnik nicht geliebt, aber er ist sich der Monumentalität seiner Aufgabe durchaus bewußt gewesen. Er rechnet mit dem Raum, dessen eine Wand mit seinem Bild bedeckt ist, mit dem Licht, das durch die Fenster der linken Längswand kommt. Das Licht fällt teilweise auf die Köpfe der Apostel. Judas, der sich zu Christus wendet, kommt in heftiger Erregung ganz in den Schatten — er hat das einzige ganz dunkle Gesicht, und so wird das Momentane, scheinbar ganz Zufällige zum bleibenden Symbol.

Christus und die Jünger sind in einem Saal versammelt, durch dessen Fenster der Blick auf eine Gebirgslandschaft fällt. Die Fenster, die Tapetenstreifen an den Wänden, die Balkenreihen an der Decke, der Tisch mit dem leuchtenden Tafeltuch, sie alle geben ruhige, orientierende, einteilende Linien, die den Blick selbstverständlich in die Tiefe zu der Hauptperson führen, zu Christus, der isoliert, das Haupt gesenkt, die Mitte der Tafel einnimmt, neben ihm rechts und links je sechs Jünger in Gruppen zu je drei Gestalten. Aber in dieser Regelmäßigkeit liegt eine unendliche Freiheit, Fülle und Mannigfaltigkeit in Ausdruck, Bewegung und Gruppierung, und wieder in dieser Freiheit eine vollendete künstlerische Geschlossenheit! Die beiden Jünger an der Querseite wirken in ihrer entschiedenen Profilstellung als Abschluß der Gestaltenreihe. Der ältere rechts streckt im Sitzen beredt aber ruhig die Hände aus, der jüngere ist im Ungestüm der Rede aufgesprungen, er hat sich weit vorgebeugt, die Hände auf den Tisch gestützt. Ganz verschieden und doch ganz gleichberechtigt erscheinen diese beiden Gestalten, die zur einheitlichen Wirkung gleichen Zwecken dienen. Von ihnen geht die wachsende Bewegung bis zum Mittelpunkt — Christus. Neben ihm stoßen die mächtigsten Gegensätze zusammen, Johannes, Petrus und Judas. Die Linien allein in ihrer Kraft und Schönheit sprechen das ganze Drama aus. Nie wird man müde werden, den Ausdruck dieser Linienführung zu bewundern und zu lesen. Christus nimmt für sich allein den Raum ein, der an seinen Seiten von je drei Jüngern ausgefüllt

wird. Seine Gestalt mit den ausgebreiteten Armen wird zu einem pyramidalen Aufbau, der durch seine großen Linien und deren Bedeutung als großartige Dominante wirkt.

Er ist die einzige ganz ruhige Gestalt. Das Wort ist gesprochen, — die Tat muß geschehen, — die höchste Resignation liegt in Gebärde und Ausdruck. Dieser geistige und zugleich sichtliche Mittelpunkt beherrscht alles. Für Lionardo sind, so sorgfältig die Einzeldinge, so großartig wirkend auch der Raum dargestellt ist, die Gestalten durchaus die Hauptsache gewesen — ihnen ist alles unterstellt. Der Tisch ist für dreizehn Personen zu klein, aber ein größerer würde die Geschlossenheit der Gruppen abgeschwächt haben. Lionardos Vorgänger sind darin viel realistischer gewesen. Er selbst braucht den Tisch nur als Linie in seiner Komposition, und dementsprechend bildet er ihn.

Das Antlitz Christi ist, wie schon Vasari berichtet, überhaupt nicht vollendet worden, da Lionardo „den Kopf des Erlösers nicht auf Erden suchen konnte und nicht glaubte, daß er ihn je in seiner Phantasie in aller Schönheit und himmlischen Anmut finden könnte". Er habe sich nicht zugetraut, die Schönheit der Apostel Jakobus des älteren und des jüngeren übertreffen zu können.

Die Namen der Apostel sind nicht durchgängig genau zu bestimmen. Nach Bossis Angabe folgen sich rechts von Christus Johannes, Judas, Petrus, Andreas, Jakobus der jüngere, Bartholomäus; links von Christus Jakobus der ältere, Thomas, Philippus, Matthäus, Thaddäus, Simon. Dieselben Bezeichnungen befinden sich auf der alten Kopie in Ponte Capriasca bei Taverne unweit Luganos. Nur ein flüchtiger Überblick über die Schicksale des Cenacolo in dem Refektorium läßt verstehen, von welcher Bedeutung die alten Kopien des Abendmahls sind. An dem schnellen Verfall des Freskos trifft zuerst den Experimentator selbst eine Schuld, da Lionardo versucht hatte, mit Öl auf die Mauer zu malen. Schon im 16. Jahrhundert war das Abendmahl eine Ruine, während die Kreuzigung des Donato Mantorfano in demselben Raume gut erhalten ist. Nach Vasaris Bericht hat es schon 1566 nicht viel besser als ein Farbenfleck ausgesehen. Aber auch die späteren Jahrhunderte versündigten sich daran. »On croirait à un acharnement de la destinée, d'autres diraient de la bêtise humaine«, ruft Séailles aus. Um die Tür zum Refektorium zu vergrößern, um ein Wappenschild zu befestigen, wurde das Fresko beschädigt. Schlimmer als alles dies waren die Restaurationen des 18. Jahrhunderts.

Zur Kenntnis des ursprünglichen Bildes sind daher die alten Kopien unentbehrlich, als die beste ist die in Ponte Capriasca anzusehen. Im Refektorium selbst sind die wichtigsten Kopien, wie sie aus der Umgebung Lionardos entstanden sind, zusammengestellt worden — die des Andrea Solario, die größte und genaueste, und die kleine des Cesare Magni, die des Marco d'Oggione, der den Tisch ganz weggelassen hat, und die von Antione di Glasciate, die 1506 für das Ospedale Maggiore gemalt wurde.

Lionardo hat so lange am Abendmahl gemalt, daß er sich, wie schon erwähnt, die größte Mißbilligung des Priors zuzog. Matteo Bandello erzählt: „Er arbeitete tagelang, ohne abzusetzen, erschien dann wieder, um sein Werk eine oder zwei

Stunden zu betrachten, ohne den Pinsel anzurühren, blieb dann fort, erschien in der Mitte des Tages, um ein paar Pinselstriche zu tun und es dann zu verlassen, und so ging es fort".

Nur verhältnismäßig wenige Zeichnungen zum Abendmahl sind erhalten, die sich in Paris, Windsor, Venedig und an anderen Orten befinden. Nach der Zeichnung in Venedig hat Lionardo zuerst noch an der Sonderstellung des Judas festgehalten und nach alter Art Johannes im Übermaß des Kummers sein Antlitz auf dem

Abb. 75. Christuskopf, Rötelzeichnung nach Lionardo. Brera Nr. 280. (S. 124.)

Tisch verbergen lassen. Mailand selbst besitzt einen Christuskopf in der Brerasammlung (Abb. 75). Es ist eine sehr beschädigte Rötelzeichnung, die wie die Christusköpfe in Weimar und Straßburg den bartlosen Christustypus zeigt. Wie die Köpfe in Weimar und Straßburg ist aber auch dieser Kopf nur in die Umgebung des Lionardo zu setzen, ihm selbst abzusprechen.

Und doch! Trotz aller Beschädigung, Zerstörung, Veränderung bleibt der künstlerische Eindruck des Abendmahls im Refektorium von S. Maria delle Grazie ein unbeschreiblich großer. Es ist „des Gesetzes Erfüllung" in der Kunst der

Renaissance. Perspektive, Rhythmus, Psychologie, die höchste künstlerische Verbindung von Wahrheit und Wirklichkeit — das zeigen noch diese Reste.

Sollte dieser Meister, der an allen großen Unternehmungen in Mailand sechzehn Jahre mitgearbeitet hatte, der nicht nur im Castello und Maria delle Grazie malt und die Reiterstatue entwirft, sondern der den Kuppelabschluß des Doms erwägt, die Wasserversorgung der Stadt reguliert, neue Zugvorrichtungen für die Gardinen im Schloß erdenkt, — sollte dieser vielseitige, begehrte Meister nicht auch ein Lehrer gewesen sein, oder, um modern zu reden, der Direktor einer Schule, einer Akademie? Auch das ist noch eine der Rätselfragen in Lionardos Leben.

Die Inschrift Academia de Lionardo da Vinci, die sich wiederholt bei ihm findet, hat an eine Akademie im Sinne einer organisierten Lehranstalt denken lassen. Aber das Stillschweigen der Zeitgenossen darüber, auch das des Vasari, spricht dagegen. Gewiß, Lionardo war in seinem Atelier, das er fabbrica nannte, umringt von Schülern aller Art, aber da in seinen Manuskripten keine Academia erwähnt wird, so ist die Einrichtung einer geordneten schulmäßigen Anstalt, sei sie auch noch so frei gedacht, durchaus nicht als sicher anzunehmen. Aber ungeheuer ist der Einfluß, den der Maler Lionardo auf seine Zeit ausgeübt hat; die ganze lombardische Malerschule steht unter seinem bezwingenden Zauber. Nirgends in ganz Italien gibt es nochmals eine solche lionardeske Malerei. Doch haben im wesentlichen diese Nachfolger nur einen Teil seines universellen Wesens übernommen: die lionardeske Farbengebung, die lionardeske Süßigkeit und Holdseligkeit. Wölfflin schließt seine Betrachtung über die Mona Lisa mit den Worten: „Lionardo nannte die Modellierung die Seele der Malerei. Wenn irgend wo, so kann man vor der Mona Lisa die Bedeutung des Wortes ahnen lernen. Die delikaten Hebungen und Senkungen der Oberfläche werden zum Erlebnis, als ob man selbst mit Geisterhand darüber hinglitte ... Die junge florentinische Schule ist nicht darauf eingegangen — einzig in der Lombardei wurden die zarten Fäden weitergesponnen."

Abb. 76. Kopf Johannes des Täufers, von Andrea Solari. Louvre.

Nachfolger und Schüler von Lionardo.

Lionardo ist, nachdem er 1499 Mailand verließ, um nach Florenz zu gehen, noch einmal auf längere Zeit nach der lombardischen Hauptstadt zurückgekehrt, 1508—1513, bei diesem zweiten Aufenthalt gleichermaßen für Ludwig XII. und Maximilian Sforza als Ingenieur und Maler tätig. In dieser Zeit erst hat sich sein Einfluß in der Lombardei verallgemeinert, war doch durch das Abendmahl, das in leuchtender Schöne von der Refektoriumswand herabstrahlte, der Sinn für seine Kunst entwickelt und geschärft worden. Das, was von Lionardo aufzunehmen war, was als zu Erstrebendes seinen Zeitgenossen zuerst in die Augen fiel, war die ruhige Schönheit, die „seelenvolle Linie" und auch das seelenvolle Kolorit, in dem ein ebenso geheimnisvolles Innenleben zu vibrieren scheint, wie in der Linie; es war ferner die durch die Gesetze eines unvergleichlichen Schönheitsgefühls gebändigte Leidenschaft, der höchste Adel des Ausdrucks. Diese Ruhe, dieses Maß entsprach der einheimischen lombardischen Malerei, die, wenn auch unter ganz anderen Bedingungen, wie die venezianische, doch auch eine „Daseinskunst",

eine Art Existenzmalerei war, der es viel mehr darauf ankam, die ruhigen Gestalten an sich zu schildern, als die Menschen im bewegten Vorgang. Schon Foppa, Bergognone, Cirvechio sind Vertreter der Existenzmalerei.

„Die zarten Fäden", die von Lionardo ausgehen, werden von großen Künstlerpersönlichkeiten weiter gesponnen. Unter seinen Nachfolgern ist neben dem einzigen Luini und dem lebensprühenden Gaudenzio Ferrari Andrea Solario (datierte Bilder von 1495—1515) besonders anziehend. Er ist der jüngere Bruder des

Abb. 77. Ecce homo, von Andrea Solario. Galleria Poldi Pezzoli Nr. 637. (S. 128.)

Bildhauers und Architekten Cristoforo Solario. Die beiden Brüder Solario waren frühzeitig nach Venedig gegangen, und die Frühwerke des Andrea stehen unter dem Einfluß des großen Giovanni Bellini, so das Madonnenbild mit Heiligen, Brera Nr. 285, das von 1495 datiert ist. Die Anordnung der in Venedig so beliebten Halbfiguren klingt an die der venezianischen Andachtsbilder des Quattrocento an. Wenn auch in der Madonna schon ein leiser lionardesker Zug steckt, so überwiegt doch noch die ältere, herbere venezianische Art der Gestaltengebung.

Seine Farben waren von Anfang an feiner und durchsichtiger wie die der älteren Venezianer — nun kommt noch Lionardos Einfluß hinzu, und seine

Malerei erreicht eine außerordentlich große Weichheit und Feinheit, so in seinem berühmten Bild Ecce Homo in dem Museo Poldi Nr. 637, welches die Perlen seiner Kunst besitzt (Abb. 77). Der warme Ton des roten Mantels und die überaus fein behandelte Karnation bilden mit dem sehr dunkel gehaltenen Hintergrund einen reinen ruhigen Farbenakkord.

Abb. 78. Johannes der Täufer, von Andrea Solario. Galleria Poldi Pezzoli Nr. 653. (S. 129.)

Abb. 79. Hl. Katharina, von Andrea Solario. Galleria Poldi Pezzoli Nr. 657. (S. 129.)

Haupt und Körper zeigen die Zeichen der erlittenen Marter — Tränen und Blutstropfen; aber das edle Gesicht mit dem sanften wehmütigen Ausdruck ist nicht entstellt. Die Hand hält das Rohrkreuz in lässiger Eleganz. Diese Halbfigur offenbart in einer Weise, wie wenige lombardische Bilder, die Vorzüge und Grenzen der lombardischen Maler. Dieser Christus rührt, aber erschüttert nicht, der tiefste Schmerzens-

ausdruck bleibt diesem ergebenen milden Antlitz fern, die Ruhe der Vornehmheit überwiegt die Energie des Ausdrucks. Die Darstellung von Einzelgestalten liegt dem lyrischen Meister am besten. Seine Porträts zeigen eine lebendige Charakteristik (männliches Porträt, Brera 282), seine religiösen Gestalten die Feinheit und sanfte Innerlichkeit des Ecce Homo, vor allen die heilige Katharina im Museo Poldi Pezzoli Nr. 657 (Gegenstück zu dem weniger bedeutenden Johannes ebenda). Sie ist fast ganz im Profil gehalten, Augen und Haarbehandlung sind

Abb 80. Ruhe auf der Flucht, von Andrea Solario.
Galleria Poldi Pezzoli Nr. 655. (S. 129 f.)

lionardesk, ihr Antlitz trägt den Ausdruck holdseliger Frömmigkeit. Das weiße Gewand mit den blauen Schatten, der grüne Mantel mit dem roten Futter steigern in ihren sanften Tönen diesen Eindruck. Die Heilige ist eine vornehme Frau in ruhiger Haltung und stiller Empfindung (Abb. 78 u. 79).

Aus der späteren Zeit 1515 (Andrea Solario hatte nach venezianischer Art die Sitte des Cartellino angenommen) stammt die Ruhe auf der Flucht, ebenfalls im Museo Poldi Nr. 655, überaus fein, in emailleartigem Farbenauftrag gemalt. Die Gestalten verraten hier nicht nur den Einfluß Lionardos, sondern auch den

Raffaels. Das Idyll wird durch keine harte oder auch nur strenge Linie gestört. Das Kind ist in fast wiegender Bewegung (Abb. 80). Die ausdrucksvolle Gruppe der vornehmen Hände ruft uns Lionardos Madonna in der Felsgrotte zurück. Hinter der Gruppe öffnet sich der Blick in eine freie und überaus liebevoll ausgeführte Landschaft. Eine göttliche Ruhe geht von diesen Gestalten ohne Heiligenschein aus.

Abb. 81. Die Gattenwahl der h. Jungfrau, von B. Luini. Brera Nr. 302. (S. 132 f.)

Die neue Sakristei der Certosa bei Pavia besitzt das letzte Bild des Andrea Solario, die Himmelfahrt Mariä, das er aber nicht selbst vollendete, sondern das in den oberen Teilen von Bernardo Campi gemalt worden ist. Es stammt aus dem Jahre 1515. Die Madonna ist dem Grabe entstiegen, die Jünger schauen zu ihr empor. Obwohl die in mannigfacher Weise aufgehobenen Hände der Jünger die Erregung ihrer Seele ausdrücken sollen, ist doch das Bestreben, durch die weiche Schönheit im lionardesken Sinne zu wirken, durchaus vorwiegend, man betrachte nur den Johannes mit dem Lächeln sanften Triumphs.

Die Werke des Solario, wie sie in den verschiedenen Privatgalerien in Mailand verstreut sind, vermehren, aber verändern seinen künstlerischen Wert nicht. In der Galleria Crespi fällt ein großer Christus auf, eine Ganzfigur mit ruhigen Farbenflächen und Gewandfalten. Überall wirkt die außerordentliche Delikatesse in der Modellierung. Diese wunderbare Modellierung, besonders der Köpfe, in welcher Solario allen seinen lombardischen Zeitgenossen überlegen ist, ist unter dem Einfluß des Cristoforo Solari, des berühmten Bildhauers, mehr aber noch durch den des Lionardo zu ihrer Vollendung gekommen. Solario nahm von dem großen Meister das herüber, was ihm, dem Abkömmling einer alten lombardischen Künstlerfamilie, am meisten entsprach, nämlich die feinen malerischen und lyrischen Tendenzen.

Lyrisch, diese Bezeichnung ist der gesamten lombardischen Malerei zu geben. Bernardino Luini kann als der reinste Vertreter dieser lombardisch-lionardesken Richtung gelten. Von seinem Leben ist so gut wie nichts bekannt (er ist ca. 1470 geboren und nach 1529 gestorben). Seinen Namen Luini hat er von seinem Geburtsort, dem gleichnamigen Flecken am Lago Maggiore. Aus der Betrachtung

Abb. 82. Madonna mit S. Antonius und S. Barbara, von B. Luini.
Brera Nr. 66. (S. 134.)

seiner Werke ergibt sich, daß er zuerst unter dem Einfluß der älteren lombardischen Schule, später unter dem des Lionardo gestanden hat.

Das Gebiet seiner Tätigkeit ist hauptsächlich die Lombardei gewesen, aber auch in Lugano hat er große Fresken geschaffen. In den Kirchen und Museen Mailands und der Umgegend, in Chiaravalle, der Certosa bei Pavia und vor allem in der Wallfahrtskirche Saronno ist der überaus fruchtbare Meister vertreten. Bestimmte Züge wiederholen sich stets in seinen Werken, seien es Fresken oder Tafelbilder; die Universalität seines großen Vorbildes ist ihm versagt, aber alles,

was er gibt, ist durch den reinen Schönheitssinn, durch die Innigkeit und Würde des Ausdrucks, durch die Liebenswürdigkeit der Auffassung und Darstellung ausgezeichnet. Am stärksten ist der Unterschied zwischen ihm und Lionardo in bezug auf die Komposition. Luini hat stets die einzelne Gestalt besser darzustellen verstanden als den einheitlichen Vorgang; das dramatische, ja epische Moment liegt ihm ganz fern.

Abb. 83. Monastero Maggiore, Altarwand. Fresken von B. Luini. (S. 134 f.)

In der Brera, die ungefähr vierzig aus Kirchen und Profangebäuden abgenommene Fresken von Luini besitzt, befinden sich auch die aus der Josephskapelle in der S. Maria della Pace. Sie stellen Szenen aus dem Leben der Maria dar. Charakteristisch für den Mangel an dramatischer Kraft ist die Gattenwahl (Nr. 302). Im Vordergrund ist Joseph dankend zu Boden gesunken, den blühenden Stab in der Hand, neben ihm steht der Hohepriester, um ihn ein Gedränge von Menschen, auf dem Söller knien die Neuvermählten im Gebet (Abb. 81). Die wundervolle

Gestalt des Joseph, die der mitwerbenden Jünglinge zeigen den Meister der vollendeten Darstellung der jugendlichen Gestalt und des seelenvollen Ausdrucks, aber nichts verrät die leidenschaftliche Empfindung der Enttäuschung bei den Abgewiesenen! Die Verwendung einer Fläche zu drei getrennten Szenen, die Anordnung auch der architektonischen Teile machen die Komposition unruhig, keine

Abb. 84. Heiligengestalten, von B. Luini. Altarwand des Monastero Maggiore. (S. 135.)

wesentlichen Linien führen auf das Bedeutsamste hin. Hingegen sind von vollkommener Schönheit die Gestalten der Engel in der Josephskapelle, in denen Luini die schönste Verbindung von Anmut und Würde zu geben weiß.

Der früheren Zeit des Luini gehören auch die Fresken der Casa Pelucca bei Monza an, jetzt ebenfalls in der Brera. Hier behandelt Luini wiederholt einen antiken Stoff und auch hier wird der dramatisch bewegte Vorgang zum Idyll, so in der Geburt des Adonis, (Brera Nr. 76). Die Hauptgestalten der mythischen Szene sind in den Hintergrund gedrängt, den Vordergrund nimmt ein liebendes Hirtenpaar ein.

Aus der Casa Pelucca stammen gleichfalls die Fresken aus dem Leben der heiligen Katharina, von denen das berühmteste das Begräbnis der Heiligen ist (Nr. 288). Engel tragen sie zu ihrer letzten Ruhestätte. Die gestreckte Gestalt der Toten und die tragenden Engel bilden eine wundervoll abgewogene Komposition (Abb. 10). Das Antlitz der Heiligen ist von dem Seelenfrieden verklärt, dessen Darstellung die eigenste Domäne des Luini ist. Je ruhiger, desto voller kann Luini diese seine eigensten Töne erklingen lassen, wie das von 1521 datierte Madonnenbild mit Antonius und Barbara zeigt (Brera Nr. 66) (Abb. 82). Es ist eine in strenger Symmetrie gehaltene Darstellung, und doch durchaus frei innerhalb der Gesetzmäßigkeit. Alles wirkt ruhig, vornehm, würdig und anmutig: die edlen Gesichter, das zarte Anfassen der Attribute mit den vornehmen schlanken Händen, die reiche Gewandung in den breiten ruhigen Falten, der belebte seelenvolle Blick. Nur der Engel ist in bewegter Haltung, aber auch er zeigt im Antlitz den Ausdruck beglückter Stille. Die architektonischen Teile sind in ganz ruhigen Vertikalen und Horizontalen gehalten, dazu kommen die weichen, warmen Farben, — es ist eins jener Bilder, die als Typus für die Harmonie des goldenen Zeitalters dienen können.

Zu den hervorragendsten Fresken des Luini gehört auch noch die Verspottung Christi in der Ambrosiana. Christus mit den Schergen in der Mitte, während zu den Seiten je sechs Brüder des Wohltätigkeitsvereins von S. Spino knien, von dem das Bild gestiftet wurde. Es hat noch seinen besonderen Wert dadurch, daß es Luini auch als vortrefflichen Bildnismaler zeigt. Leider ist es im Laufe der Zeit vielfach übermalt worden.

Mailand hat das Glück, ein vollständiges Freskenwerk Luinis und seiner Schule noch an Ort und Stelle zu besitzen — es sind das die berühmten Fresken des Monastero Maggiore oder S. Maurizio (Abb. 83), ein Bau, der im Anfang des 16. Jahrhunderts von Dolcebuono errichtet wurde. Die Bedeutung der Architektur tritt gegen die Fülle und den Reichtum der Malerei zurück. Die Familie der Bentivoglio war aus Bologna vertrieben worden und hatte bei den Sforza gastliche Aufnahme gefunden. Zum Dank dafür stifteten Alessandro und Ippolita Bentivoglio den Freskenschmuck der Altarwand, der sich an den Seitenwänden und jenseits der Laienkirche, hinter der Altarwand in der Klosterkirche fortsetzt.

Bei der Ausdehnung dieses Werkes lag die Ausführung nicht in einer Hand. Die Söhne des Luini und seine sonstigen Schüler waren dabei beteiligt. Luinis eigenster Anteil wird hauptsächlich an der Altarwand zu suchen sein. Auch hier zeigt sich, wie wenig monumental der Lombarde empfindet.

1534—1541 hat Michelangelo das Jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle gemalt. Die riesige Wandfläche war dem Florentiner gerade ausreichend für den gewaltigen Bewegungsfluß seiner Gestaltenmassen. Luini hingegen teilt seine Wandfläche in mehrere ungleichartige Teile ein. Bunte Pilaster und Friese bilden die Grenzen zwischen den einzelnen Bildern, mit denen die Wand völlig bedeckt ist; aber die dekorative Bedeutung der pseudo-architektonischen Teile, die Bergognones Werk in dem Querschiff der Certosa bei Pavia charakterisiert, tritt gegen den Figurenreichtum zurück. Über dem Altar befinden sich zwei Bilder aus dem Marienleben, an den Seiten Bilder aus dem Leben des Kirchenpatrons, des heiligen

Maurizius. Die Hinrichtung des Heiligen erforderte unweigerlich die Darstellung einer dramatisch bedeutsamen Szene, in ihr unterliegt der lyrisch angelegte Maler dem Konventionellen; aber der Meister der seelenvollen Schönheit und der ruhigen Andacht zeigt sich wieder in seiner ganzen Größe weiter unten, an der Wand, an welcher in Lünettenform Stifter und Stifterin, von Heiligen geleitet, kniend dargestellt sind, wo einzelne weibliche Heiligengestalten als Wächterinnen neben dem Tabernakel stehen, darunter der geschäftige Engel, der die Kerzen

Abb. 85. Die Madonna in der Rosenlaube, von B. Luini. Brera Nr. 289. (S. 137.)

bringt. Der Eindruck höchsten Adels und höchster Reinheit geht aus von diesen ruhigen Gestalten in den breiten Gewändern, mit dem leisen, schmerzlichen Lächeln, den weichen Zügen, dem fließenden Haar und den feinen Händen (Abb. 84).

Aus den Kapellenfresken rühren von Bernardino Luini noch die Szenen aus dem Leben der heiligen Katharina her, an die sich eine freilich unverbürgte Sage geknüpft hat. In der Katharina, die den Todesstreich erwartet, soll das Porträt der Gräfin Challant dargestellt sein, die geständig gewesen war, zu dem Mord ihres Geliebten beigetragen zu haben, und die deshalb 1526 vor dem Schlosse von Mailand enthauptet wurde. Auch ohne diese romantische Zugabe gehört die Ge-

stalt der heiligen Katharina zu den reizvollsten Schöpfungen Luinis. Die Anlage des Freskenschmucks der Kapelle hingegen zeigt wieder den Mangel an monumentalem Empfinden. In dasselbe Jahrzehnt gehört der Freskenschmuck der Kirche in Saronno, jenem berühmten Wallfahrtsort, der eine Stunde von Mailand entfernt zwischen diesem und Varese liegt. Saronno ist sehr bedeutend für die speziell mailändische Malerei, außer Luini waren noch Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanini und Cesare Magno in der Kirche tätig, und so ist diese prunkvolle Kuppelkirche eine Kunststätte, der der nicht gar zu eilige Besucher Mailands wohl einen Blick schenken sollte. Gaudenzio hatte die Kuppel ausgemalt. „In Saronno atmen wir helle und laute Freude, Gaudenzio trägt nicht umsonst seinen Namen. Er hat uns in der Kuppel ein Fest bereitet, an dem mehr als hundert Personen teilnehmen. Alles dreht sich da oben um den alten Jehova, er wird von tanzenden Kindern umtummelt, und Engel stimmen in klaren Dur-Akkorden so mächtig ein Loblied zu seiner Ehre an, daß wir wähnen, das Loblied aus einer altitalienischen Messe zu hören." Im Gegensatz zu dem Ungestüm des Gaudenzio stehen die Fresken des Luini. In dem verlängerten Chor hat er die Geschichte der Maria gemalt. Die Fresken sind von 1525 datiert. Sie verteilen sich auf den Durchgang nach dem Chor und den Chor selbst, und stellen die Vermählung der Maria und Christus unter den Schriftgelehrten, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel dar, außerdem Einzelgestalten. Wie im Monastero maggiore ist auch hier Luini in allen Erscheinungsformen seiner Kunst vertreten.

In der Farbenwirkung der großen Chorfresken, in denen das Blau sehr stark vorherrscht, liegt eine gewisse Härte, und die figurenreichen Szenen, besonders die Anbetung der Könige, zeigen wieder den Mangel an Kompositionstalent; der unerschöpfliche Reiz dieses Freskenzyklus liegt auch hier in der Holdseligkeit des Antlitzes, der Anmut der Formen, der Innigkeit der Empfindung, — in der Fülle edelster Einzelzüge.

Von besonderem Zauber selbst innerhalb der so reizenden Formenwelt des Luini ist die Vermählung der Maria, ein Breitbild. Die Vermählung vollzieht sich in einem prächtigen Renaissancegemach; eine reliefartige Anordnung erhöht den Ton der Feierlichkeit. Maria, ganz im Profil gehalten, in reinen, edlen lionardesken Linien ist in Erscheinung, Anzug und Gebärde ganz und gar die Fürstin, in deren Umgebung sich nichts Ungebärdiges äußern darf, und die enttäuschten Freier zerbrechen ihre Stäbe ohne Groll und Leidenschaft. Die in prächtige Brokatgewänder gekleideten Ehrenjungfrauen hinter Maria blicken vollends ganz unberührt von dem Vorgang aus dem Bild heraus. Luinis Gebiet bleibt eben immer in erster Linie die ruhige Anmut und das stille Seelenleben, und so sind auch seine herrlichsten Werke in Saronno die Einzelgestalten im Choranbau, die heilige Katharina, die heilige Apollonia und die Putten, Werke, die in ihrer „zauberhaften Schönheit und dem Schmelz der Behandlung" immer zu den vollendetsten Werken des Luini gerechnet worden sind. Die edlen Formen, der süße Ausdruck, die zarte Bewegung, die Weichheit der Farben geben einen der reinsten Schönheitseindrücke, die wir von der lombardischen Kunst erhalten können.

In den zahlreichen Tafelbildern des Luini überwiegen die Madonnendar-

ſtellungen, die wiederum den idylliſchen Charakter tragen, ſo die Madonna in der Roſenlaube (Brera 289), (Abb. 85). Der Einfluß Lionardos verrät ſich beſonders in der Augen- und Haarbehandlung der Madonna. Sie ſitzt in der von blühenden Roſen umrankten Laube, das Kind, das ſich ſpielend zu einer Blume wendet, ganz zart anfaſſend. Ein Juwel unter ſeinen Werken iſt die Vermählung der heiligen Katharina im Poldi Pezzoli Nr. 663 (Abb. 86). Der bedeutungsvolle Vorgang läßt die Beteiligten nicht aus ihrer vornehmen Stille heraustreten, auch hier iſt das „Seiende" durchaus dominierend. Überaus fein und ſorgfältig ſind alle Teile

Abb. 86. Die Verlobung der h. Katharina, von B. Luini.
Galleria Poldi Pezzoli Nr. 663. (S. 137.)

dieſes Bildes ausgeführt: die Modellierung des Kindeskörpers, die Inkarnation der Frauen mit den feinen grauen Schatten, die Pracht der Gewänder, der landſchaftliche Hintergrund. Zart iſt alles in dieſem Bild, Geſtalt, Mimik, Ausdruck, Heiligenſchein und die ſanfte Harmonie der Farben. Die ſtille Schönheit der Luiniſchen Kunſt, die Verbindung von Vornehmheit und Idyll, zeigt ſich in ihrer ganzen Fülle. Auch in zahlreichen Paſſionsbildern tritt dieſer Zug hervor. Er kann die Schönheit der menſchlichen Erſcheinung nicht der gewaltigen Energie des Schmerzensausdrucks opfern. In demſelben Saal der Galerie Poldi Pezzoli, in welchem ſich die Vermählung der heiligen Katharina befindet, ſehen wir ein zweiteiliges Bild von Luini, die Madonna, Chriſtus bei der Kreuztragung folgend

(Nr. 659) (Abb. 87) (Bruſtbilder). Trotz der Striemen auf dem Körper und des herabſickernden Blutes iſt das dornengekrönte Haupt ganz ruhig. Der phyſiſche Schmerz hat dem Adel ſeiner Erſcheinung und der Seelenruhe nichts anhaben können. Maria, die von dem Kriegsknecht zurückgedrängt wird, zeigt einen ſtillen Schmerz; in ihren Augen liegt eine Welt von Mitleiden, aber der Jammer hat ſie nicht entſtellt, die Verzweiflung iſt nicht über ſie gekommen.

Abb. 87. Chriſtus, ſein Kreuz tragend, von B. Luini.
Galleria Poldi Pezzoli Nr. 659. (S. 137 f.)

Der ſegnende Chriſtus in der Ambroſiana (Abb. 88) iſt eins der zahlreichen Beiſpiele dafür, zu welch ſüßer Schönheit Luini gerade die jugendlichen Köpfe zu ſteigern wußte.

Luini iſt ein Nachfolger Lionardos, aber ein ſelbſtändiger Künſtler. Die Schönheitswelt Lionardos und auch Raffaels, an die ſeine Geſtalten gelegentlich anklingen, entſprachen ſeiner Künſtlerindividualität, und nur was dieſer gemäß war, hat er von jenen großen Vorbildern herübergenommen. Er iſt der Maler ſtillen Innenlebens, wie es bei jungen, ſchönen, vornehmen und anmutigen

Menschen in die Erscheinung tritt. Luini ist einer der liebenswürdigsten Künstler seiner Zeit und trotz seiner Fruchtbarkeit ein gewissenhafter Arbeiter, dem die schöne sanfte Linienführung und die feinste Vertreibung der Farbe gleich hoch steht.

Keine direkte Beziehung verbindet Luini mit Lionardo. Ebensowenig einen anderen Künstler, der außerordentlich stark unter Lionardos Einfluß gestanden hat, nämlich den Lombarden Sodoma (Giov. Antonio de' Bazzi) 1477—1549.

Sodomas kleine Madonna (Brera Nr. 286) beweist, wie stark bei dem verhältnismäßig kurzen Aufenthalt in Oberitalien Lionardo auf ihn gewirkt hat. Die

Abb. 88. Der segnende Christus, von B. Luini.
Galleria Ambrosiana. (S. 138.)

Gruppe der Madonna und des Kindes (Abb. 89) zeigt überaus weiche Linien, der Madonnenkopf besonders im Haar und Augenlideransatz ganz die lionardeske Art. In den Farbentönen des Hintergrundes, der Karnation und der Gewandung klingt die Erinnerung an den Meister des Sfumato deutlich an.

In dem Museo Civico ist ein schöner Erzengel Michael mit Sodomas Namen bezeichnet, in seiner weichen und eleganten Formengebung gehört er, wenn nicht ihm, so doch in seine nahe Nachbarschaft. Die Haupttätigkeit und Hauptwirkung Sodomas ist aber nicht in Mailand, sondern vor allem in Siena zu suchen.

Zu den direkten Schülern Lionardos aus dem ersten Mailänder Aufenthalt gehörte Giovanni Antonio Boltraffio, geboren 1467 gestorben 1516, der

wie Francesco Melzi aus einer Mailänder Aristokratenfamilie stammte. Viele seiner Bilder sind ins Ausland gekommen, Mailand bewahrt aber eines seiner Meisterwerke, die berühmte Madonna im Museo Poldi Nr. 642, eines jener Bilder, in dem Boltraffio ebenso fein und verständnisvoll den Spuren Lionardos gefolgt ist, wie auch seine eigenste Künstlerart zum vollkommensten Ausdruck gebracht hat. Er gibt die Madonna als Halbfigur. Die Darstellung von Halbfiguren ist gerade den Malern genehm, die nicht auf Wiedergabe starker Leidenschaft

Abb. 89. Madonna, von Sodoma. Brera Nr. 286. (S. 139.)

ausgehen und darum leichter Verzicht leisten auf Ausdrucksmittel, wie sie nur durch die ganze menschliche Gestalt gegeben werden können; sie brauchen die Seelenträger: Kopf und Hände. Boltraffio ist dem Geheimnis der bewegten Linie nachgegangen, Mutter und Kind zeigen es (Abb. 90) — das nackte Kindchen in seinen Bewegungsrichtungen, die Madonna selbst am Körper und vor allen Dingen am Haupt. Man möchte bei dem Oval, dem Mund, der Nase von der schwingenden Linie sprechen. Die rötlichen Haare sind in den feinsten Wellenlinien gemalt. Die Haare, die Augen mit den breiten, gesenkten Wimpern und der Mund mit dem leisen melancholischen Lächeln sind ganz unter dem Einflusse Lionardos entstanden. Man würde jedoch Unrecht tun, wenn man angesichts der vornehmen Malweise, dem Adel der Auffassung, der sorgfältigen Modellierung, der minutiösen Ausführung,

die das Haar durch die Perle des Diadems schimmern läßt, und die nie kleinlich wird, nicht die selbständige Größe Boltraffios in erste Linie stellen wollte. Besonders eingehend sind die Gewänder behandelt, Boltraffio ist ein hervorragender Stoffmaler. Das schimmernde Gelb des Brokatgewandes der Mutter, das schwarze Gängelband auf dem leuchtenden Kinderkörper beweisen es, doch ist in bezug auf das Kolorit äußerste Zurückhaltung bewahrt, die Farben sind gedämpft, das Rot tritt zurück, der Hintergrund ist dunkel gehalten.

Abb. 90. Madonna, von Boltraffio. Galleria Pezzoli Nr. 642. (S. 140 f.)

Nr. 281 der Brera stellt ein betendes Ehepaar dar. Die beiden Betenden in ihren schwarzen Gewändern sind Typen feierlicher Andacht und unerschrockener Naturwiedergabe (Abb. 91); Boltraffio hält an dem Ernst, ja der Strenge der Naturbeobachtung fest, wenn seine Aufgabe ihn nicht zum Idealismus führt, wie in seinen Madonnenbildern. So auch bei dem Porträt des Poeten Girolamo Casio (Brera Nr. 319).

Wie hoch Boltraffio steht, wie er trotz des Einflusses von Lionardo seine künstlerische Persönlichkeit zu erziehen und zu bewahren wußte, ergibt der Vergleich

mit einem anderen unmittelbaren Schüler des Lionardo, Marco d'Oggiono 1470—1540 (?), der so bedingungslos die Formen und Typen des Lionardo übernahm, daß er als „Affe Lionardos" bezeichnet worden ist.

Er ist hauptsächlich in Mailand beschäftigt gewesen, und seine Werke zeigen, wie der nicht groß aber liebenswürdig angelegte Maler von künstlerischem Ernst

Abb. 91. Die Betenden, von Boltraffio. Brera Nr. 281. (S. 141.)

zur Manier übergeht. Die Brera hat neben der Himmelfahrt Nr. 312 und den Heiligen Nr. 269 und 270 ein für die ganze Art des Marco sehr charakteristisches Tafelbild in dem Sturz Lucifers Nr. 313 (Abb. 92). Lucifer stürzt gerade vor dem mit dem Schwerte herabschwebenden Engel kopfüber in den Abgrund. Dieser Vorgang fordert leidenschaftliche Bewegtheit, aber d'Oggiono hält sich in den Grenzen ruhiger Anmut und Eleganz. Ein unfreier, in sich unsicherer Künstler offenbart sich hier. In Gesichtsbildung, Haarbehandlung, Haltung und Mimik ist er durchaus lionardesk, aber es handelt sich nicht um die Durchdringung, sondern nur um eine äußerliche Nachahmung Lionardos, die um so mehr auffällt, da sie eben ganz im Gegensatze zu dem dargestellten Vorgang steht. Wie sehr die

dramatische Kraft fehlt, offenbart der halb kläglich, halb elegant in die Grube fahrende Teufel. Dieselben Eigenschaften hat seine Himmelfahrt Mariä, die als „Musterkarte" aller seiner Werke bezeichnet worden ist, — „äußerlich bewegt, innerlich leer".

Dieselbe starke Bewegtheit zeigen auch die Freskenteile, die aus der Kirche S. Maria della Pace nach der Brera gekommen sind. Keine Figur, die nicht an

Abb. 92. Der Sturz Lucifers, von Marco d'Oggiono. Brera Nr. 313. (S. 142 f.)

Lionardo anklänge, aber auch keine, die dem unnachahmlichen Zauber des großen Vorbilds nahe käme!

In den erzählenden Bildern, wie in der Hochzeit zu Kana, Brera Nr. 81 sind die Nebenpersonen, z. B. der herumeilende Diener, von so aufdringlichen Bewegungsmotiven, daß sie den unbefangenen Blick förmlich an sich reißen. In den Einzelgestalten erscheinen die jugendlichen, z. B. Johannes, durch ganz direkte Anlehnung an Lionardo liebenswürdiger als die alten, wie Petrus und Paulus, die etwas Kleinliches und Spießbürgerliches an sich haben.

Noch immer im Dunkeln liegt die künstlerische Persönlichkeit eines dritten Schülers, der im Hause Lionardos lebte, des Andrea Salaino. In Lionardos Testament wird er als Serviteur bezeichnet, dem Lionardo ein Stück Garten und das Haus darin vermachte; daraus ist zu entnehmen, daß Salaino einer armen Familie entstammte. Man ist begierig zu wissen, wie sich ein solcher immerhin dem Meister sehr nahe stehender Schüler entwickelte, wie sein eigenes Talent mit dem zwingenden Einfluß Lionardos sich verband — die Antwort steht noch aus. Es wird ihm die Madonna mit Petrus und Paulus in der Brera Nr. 316 zugeschrieben, ebenso das Madonnenbild mit den heiligen Kindern und Engeln Nr. 83 — beides freilich mit einem Fragezeichen. Auch das Fresko in der Ambrosiana, ein Johannes, und das Madonnenbild mit anbetenden Engeln im Museo Poldi Pezzoli Nr. 645 ist nicht als gesichert anzusehen. Die Bilder zeigen den engen Anschluß an Lionardo, der aber, besonders in dem Madonnenbild in Poldi Pezzoli, zur Manier führt; die Madonna, Brera Nr. 316 läßt neben stark lionardesken Elementen auch an den späteren Raffael denken.

Ganz ausschließlich in der Lombardei war Gaudenzio Ferrari ca. 1471 bis 1546 beschäftigt, und hier sind seine Werke auch besonders einflußreich gewesen. In der Umgebung von Mailand ist er durch große Fresken vertreten, so in Saronno (s. oben S. 136) und weiterhin in Varallo, auch in Mailand selbst — in den Kirchen und in der Brera. Seine Fresken werden flüchtige Beschauer immer zuerst anziehen durch die Vielheit des Dargestellten. In dem Marienleben (aus der S. Maria della Pace, jetzt in die Brera gebracht) zeigt die Anbetung der heiligen drei Könige einen ganzen Apparat an Sehenswürdigkeiten, Affen, Papageien, Panther, auch Zwerge und nordische Hündchen, alle in frischer Lebensfülle (Nr. 33). Auf keine Lebensäußerung will der Meister verzichten. Gaudenzio, der immer religiöse Bilder gemalt hat, sucht sich daher gern Stoffe, die ihm solche bewegte Vielheit bieten können, z. B. große Märtyrerszenen. Und diese geben ihm zugleich Gelegenheit, die zweite Seite seiner künstlerischen Eigenart zu offenbaren — die Darstellung des gesteigerten religiösen Empfindungslebens. Dabei will er nichts aufgeben von dem, was er von den Künstlern seiner Zeit gelernt hat, von Venezianern und Umbrern; von Lionardo, Raffael, Correggio, und daher wird er leicht bunt und unruhig, überladen und unklar.

Charakteristisch dafür ist Gaudenzios berühmtestes Bild, die Marter der heiligen Katharina, ein großes Tafelbild in der Brera Nr. 321 (Abb. 93). Auch hier löst er, anstatt eine große einheitliche Komposition zu schaffen, als echter Lombarde das Ganze in Teile auf, gibt zwei ganz getrennte Bildflächen übereinander und zerteilt die oberen noch wieder durch Vorhang und Balkon. Unruhig wie die Kompositionen sind auch die Figuren und die Farben. Für die Linienführung ist der einzige Ruhepunkt die kniende Katharina selbst, für die Farbe das schöne Rot ihres Mantels. Die Heilige zeigt in Ausdruck und Erscheinung Adel und Innigkeit. Solchen Zusammenstoß von reiner Schönheit, ernstem Realismus und zu starker Betonung einzelner Akzente charakterisiert auch Gaudenzios Taufe Christi (Chorumgang von S. Maria presso S. Celso), die sich durch die schöne Behandlung des nackten Körpers auszeichnet, und sein Fresko in der S. Maria delle Grazie, die Geißelung Christi.

Luinis Einfluß, mit dem Gaudenzio die Wallfahrtskirche zu Saronno ausgemalt hat, verrät sich besonders in den feineren und sorgsam ausgeführten Madonnengestalten, wie sie sich in der Brera, dem Museo Poldi und der Casa Borromeo finden. Das Kniestück, Brera Nr. 277, zeigt die ganze Holdseligkeit und Vornehmheit der lionardesken Schule (Abb. 94). Die Malweise ist sehr glatt, die Linienführung fast zu weich; die Haare der Madonna sind ein weiches, schimmerndes aufgelöstes Gelock, der fein gemalte Mund läßt, wenn auch entfernt, schon an das Preziöse denken. Aufs subtilste sind die Details ausgeführt, so der gemusterte Vorhang. Für Gaudenzios Kunst ist zuweilen schon das Wort Dekadenz angewendet worden. Und in der Tat verbindet sich mit seiner kraftvollen Künstlerpersönlichkeit ein so starkes Streben nach bewußtem Ausnützen künstlerischer Wirkungen, daß die Natürlichkeit und Schlichtheit darunter leidet. Aber die Schlichtheit tritt doch in erster Linie zurück durch sein Übermaß an Lebensfreude, an Kraft, durch seine Lust an der Wiedergabe lebendigster Bewegung. Daher seine herrlichen Darstellungen jubelnder Engel, wie in Saronno, daher auch seine besondere Stellung innerhalb des Schülerkreises Lionardos.

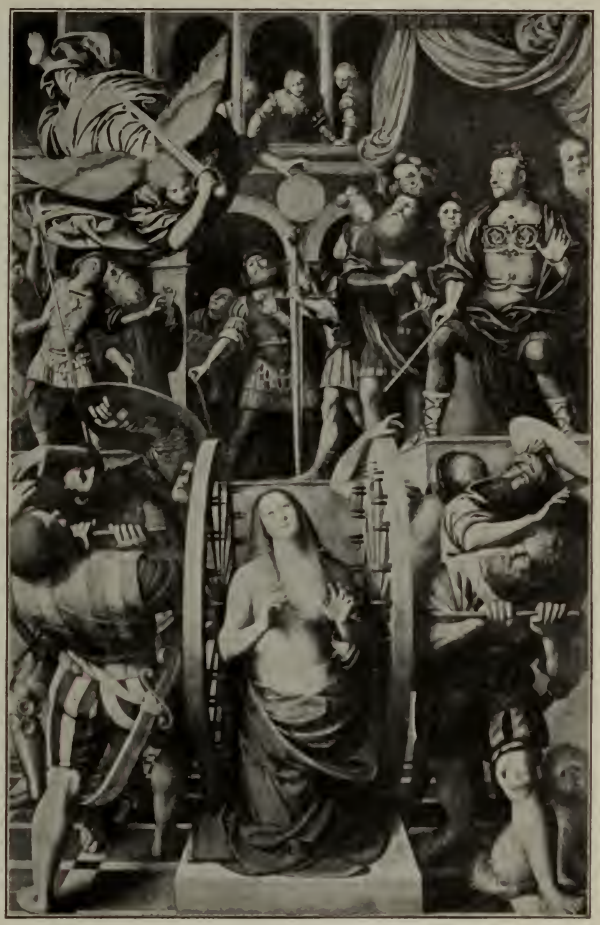

Abb. 93. Die Marter der h. Katharina, von Gaudenzio Ferrari. Brera Nr. 321. (S. 144.)

Cesare da Sesto, geboren vor 1480 und gestorben vor 1521, hat nur in seiner Jugendzeit Lionardos Einfluß erfahren, da er später nach Rom ging, wo Rafael stark auf ihn einwirkte. Er war ein tüchtiger Künstler, aber fremde Einflüsse, die ihn zu stark bestimmten, haben doch seine künstlerische Individualität unfrei gemacht. Seine Madonnenbilder, von denen die Brera und die Privatsammlungen Mailands Beispiele aufweisen, zeigen eine bedingungslose Hingabe an den lionardesken Typus; in der Art der Ausführung, zumal in der Schattengebung auch schon einen Anklang an Correggio. In dem Madonnenbild, Brera Nr. 276 ist die Haarbehandlung, das Ineinanderfließen der

Locken und des darübergelegten Schleiers, der Ansatz der Augenlider, die Mundwinkel, die Behandlung der Hände lionardesk, die Haltung des Hauptes und die bewußte Würde der Madonna aber führen zu dem römischen Raffael (Abb. 95). Schön und warm in den Farben ist es doch das Bild eines Eklektikers, und die Feinheit der Ausführung kann eine gewisse Leere im Antlitz der Madonna nicht verbergen.

Abb. 94. Madonna, von Gaudenzio Ferrari. Brera Nr. 277. (S. 145.)

Über die Autorschaft manches Bildes von Cesare da Sesto herrschen noch Zweifel, so über der des Werkes in der Sammlung Borromeo, die Anbetung der Könige. Hier haben die erkennbaren Einflüsse anderer Meister doch noch nicht eine gewisse Ursprünglichkeit verdeckt; aber der Mangel an Kompositionsgefühl macht sich geltend. In der Altartafel in der Villa Melzi, eine Madonna zwischen Heiligen, ist der Einfluß Raffaels hingegen ganz überwiegend.

Ebenso ist nur aus dem Zusammenhang mit anderen Künstlern heraus die Kunst Giampetrinos zu erklären, der mit vollem Namen Giovanni Pietro Rizzi hieß. Von seinem Leben ist nicht viel bekannt; 1508 noch erwähnt Lionardo

ihn als seinen Schüler, und nach seinen Bildern gehört er ganz in den großen Zauberkreis Lionardos hinein. Aber bei ihm vollends scheint es, als habe er nie etwas von der dramatischen Kraft seines großen Lehrers geahnt. Er malt gern Halbfiguren, trauernde Gesichter, sanfte Gebärden, stillen Schmerz, süßes Lächeln.

Man muß auch an Luinis Einfluß denken. Die Brera Nr. 261 hat ein nicht vollendetes Madonnenbild, das das heilige Kind im Spiel mit dem Lamm zeigt, das Motiv, wie es Luini und Cesare da Sesto von Lionardo übernommen haben. Die Magdalenen des Giampetrino sind Halbfiguren. Die so zarte Schatten-

Abb. 95. Madonna, von Cesare da Sesto. Brera Nr. 276. (S. 145 f.)

behandlung besonders in dem Antlitz verrät, wie Giampetrino danach strebt, der unvergleichlichen Art der Hautbehandlung Lionardos nahe zu kommen. Dafür ist auch von besonderem Interesse die Flora oder Abundantia in der Galerie Borromeo. Sie zeigt das liebevolle Studium eines Meisters, die ehrfürchtige Übernahme einer großen Künstlerart, aber sie beweist zugleich, wie ein echter Künstler nur aus einem Eigenen erwachsen kann, und wie die Nachahmung immer der Weg zur Manier ist.

Bernardino Lanini, gestorben ca. 1578, ein Schüler des Gaudenzio Ferrari, geht nach einem frischen Beginn vollends zur Manier über. Weichlich, unruhig, affektiert — so zeigen sich seine dem Umfange nach bedeutenden Arbeiten,

Abb. 96. Madama Bianca, von Ambrogio de Predis. Ambrosiana. (S. 148.)

die mehrere Kirchen in Mailand bewahren, so S. Ambrogio und vor allem das Oratorium von S. Catherina bei der Kirche S. Nazzaro Grande.

Nicht ein direkter Schüler Lionardos, aber doch sehr stark von ihm beeinflußt, ist der Porträtmaler Ambrogio de Predis. Über seinem Leben und seiner Entwickelung liegt noch tiefes Dunkel. Die Trivulziosammlung besitzt in dem sogenannten „Libros de Jesus" Miniaturen von der Hand des Ambrogio, die den Einfluß Foppas zeigen. Zu diesem wird sich die ganze Persönlichkeit des Predis wohl stark hingezogen gefühlt haben, denn er war „ein feiner und gewissenhafter Maler". Ambrogio ist schon 1482 der Lieblingsporträtist Lodovicos il Moro gewesen. Auf seinen Namen ist jetzt, wie schon erwähnt, das reizende Profilköpfchen in der Ambrosiana getauft, in dem nach anderer Meinung die natürliche Tochter Lodovicos „Madama Bianca" erkannt ist. Sie wurde 1496 mit Galeazzo Sanseverino, einem Günstling Lodovicos, vermählt, starb aber schon ein Jahr darauf. Auf dem braunen Haar sitzt das Häubchen, welches wir auch auf den jungen Frauenköpfen der Attelani-Sammlung finden (Abb. 96); auf der Stirn liegt das Schmuckband, ähnlich dem der „belle Ferronière" im Louvre. Das blaue Oberkleid trägt die berühmten Verschnürungen „dei Vinci", kunstreiche Verschlingungen, mit denen sich auch andere Künstler, z. B. Dürer, befaßten. Hals und Arme sind reich mit Juwelen geschmückt. Es ist das Kind des reichen Sforza. Auffallend ist die sehr hohe, nicht ganz richtig gezeichnete Kopfform. Die scharfe Linie der Nase kontrastiert mit den übrigen weichen und reinen Linien — gerade dieser Zwiespalt gibt dem Köpfchen einen knospenhaften, fast herben Reiz. Die Ausführung ist von äußerster Sorgfalt, aber es ist an dem Bilde so viel restauriert worden, daß die ursprüngliche Feinheit der Farben dahin ist. Das nicht vollendete Porträt des Galeazzo Sanseverino, ebenfalls in der Ambrosiana, gehört einem anderen Künstler an (Abb. 97).

Das Porträt des Francesco Brivio in der Sammlung Poldi Pezzoli Nr. 641 ist aus der späteren Zeit des Predis, die durch ein dunkleres Inkarnat gekenn-

zeichnet ist. Predis gehört nicht zu den ganz großen lombardischen Meistern. Seine Bedeutung liegt auf dem Gebiet der Porträtmalerei, die durch die gesamte jüngere lombardische Schule hervorragend vertreten ist.

Kein Raum kann so geeignet sein, die ganze Bedeutung, Ausdehnung und Begrenzung der lombardischen Malerschule kennen zu lehren, als der Saal der Lombarden im Museo Poldi Pezzoli. In ihm ist die ältere und die jüngere Richtung nebeneinander vertreten, von dem Triptychon des Gottardo Scotti da Piacenza an, Nr. 685, bis zu den feinsten Blüten lombardischer Kunst: die Vermählung der heiligen Katharina von Luini und das Ecce homo des Andrea Solario. Der Saal enthält sechsunddreißig Bilder, von ihnen stellen sechzehn die Madonna mit dem Kinde, allein oder mit Heiligen dar, drei den leidenden Christus. Der Raum würde ein vollständiges Bild des Stoffgebietes der lombardischen Schule geben, wenn nicht das Haupt des Johannes auf der Schüssel fehlte, ein schauriges Motiv, das in der lombardischen Schule zum „Stilleben" wird (Abb. 76). Im ganzen Saale würde man vergeblich nach einem Ton leidenschaftlichen Pathos suchen, der höchstens in den Bildern des Gaudenzio zu ahnen wäre. Idyll und Resignation — Weichheit der Form und Weichheit der Farben — das sind die Grundzüge dieser lombardischen Kunst.

Abb. 97. Galeazzo Sanseverino. Schule Lionardos, Ambrosiana. (S. 148.)

Abb. 98. Grabmal von Gaston de Foix, von Agostino Busti, gen. il Bambaja. Museo archeologico. (S. 159 ff.)

Die Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts.

Die zweite Hälfte des Quattrocento wird in der Mailänder Malerei durch den stolzen Glanz eines Lionardo erleuchtet — in der Plastik ist ihm kein gleich großer Name an die Seite zu setzen. In der Frührenaissance wird, wenn auch mit Unterbrechungen, an den großen Bauten, dem Dom zu Mailand und der Certosa bei Pavia weiter gearbeitet. Wie im Mittelalter hat sich die Plastik dazu unter das Hausgesetz der Architektur zu stellen. Sie hat Nischen zu füllen, Fialen zu bekrönen, Lünetten zu schmücken, Türleibungen zu zieren, kurz, sie dekoriert in erster Linie. Aus dem Trecento nimmt sie die malerische Auffassung und den nie aufgegebenen Zusammenhang mit der nordischen Kunst herüber. Jacopino da Tradates Werk von 1421, Papst Martin V. im Domchor, ist ein Beispiel für das Nachklingen der trecentistischen lombardischen Plastik im Quattrocento. Um die sitzende Gestalt des Papstes fällt der Mantel in feinen, weichen Falten herab, Tradate gefällt sich im Spiel der weichen Linien (Abb. 99). Dies liebevolle Eingehen auf die malerische Behandlung des Details, die die Klarheit der organischen Erscheinung beeinträchtigt, ist es eben, was Tradate noch im Bann der trecentistischen Plastik Oberitaliens zeigt, den die toskanische Kunst um die gleiche Zeit schon weit hinter sich gelassen hatte. Tradates Werke finden wir auch außen am Dom; 1415 war er auf Lebenszeit an der Fabricca del Duomo angestellt worden.

Im 15. und 16. Jahrhundert ist die italienische Plastik zweimal aufs tiefste beeinflußt und erschüttert worden über alle landschaftlichen Grenzen hinweg, erst durch Donatello, dann durch den Größten: Michelangelo.

1443—1453 war Donatello in Padua, um das Reiterstandbild des Condottiere Gattamelata zu machen. Von Padua sind die bestimmenden Strömungen auch für die lombardische Plastik ausgegangen. Aber gerade das tiefste Wesen des Donatello ist in der Lombardei niemals verstanden worden: die unbedingte Anerkennung der menschlichen Gestalt in ihrer natürlichen Kraft als erste und höchste Aufgabe der Plastik.

„Was die lombardischen Künstler immer wieder an dem Eingehen in die Vorbedingungen realistischer Plastik hinderte, was der Mailänder und Venezianer Schule gemeinsam ist, ist die Schwäche der vorbereitenden Studien; die Anatomie, die Proportionen, die Physiognomie sind ihnen ebensowenig vertraut wie die Kenntnis der antiken Völker selbst; abwechselnd lyrisch und erzählend wissen sie nichts von dramatischer Kraft". (Eugène Müntz.)

Abb. 99. Papst Martin V., von Jacopino da Tradate. Domchor. (S. 150.)

Michelozzo hatte in seinem Engelsreigen in der Portinarikapelle und in den Medaillonköpfen, welche das Museum im Castello noch von der Mediceerbank her bewahrt, den Einfluß Donatellos in Mailand sozusagen persönlich gemacht, wenn auch das Portal zur Mediceerbank schon zeigte, wie der altheimische Geschmack sich den florentinischen Einflüssen entgegenstemmte. Zudem hatte auch Mantegna nicht nur die Malerei der Lombardei bestimmt. So brach sich langsam die neue Richtung auch in der Plastik Bahn.

Die Brüder Mantegazza und Omodeo sind die Vertreter der älteren Zeit der Renaissance. Wie die Campionesen und Balducci im Trecento sich trotz ihrer Verschiedenheiten in der Tendenz nach dem Malerischen und dem Schmückenden berühren, so auch die Mantegazza und Omodeo. Die Mantegazza, gebürtige Lombarden und ursprünglich Goldschmiede, sind die größeren Realisten, wie das schon die Certosaskulpturen bewiesen haben. Flandern und Padua haben Einfluß auf ihre Kunst ausgeübt. Die Werke der paduanisch-lombardischen Schule in der Sala celeste des Castello, z. B. die Halbfiguren der Madonna, haben in der Formengebung, ja in den Bewegungsmotiven viel Anklänge an Mantegna. Zwei Heiligengestalten im Stil der Mantegazza in der Sala delle Colombine zeigen, daß es den Brüdern in erster Linie auf die Lebendigkeit des Ausdrucks ankommt, dem gern und bewußt das Ideal der Formenschönheit geopfert wird — der Ausdruck geht sogar bis zur Grimasse, um sprechend zu sein. Auffällig sind an allen Gestalten der Mantegazza die Länge der Glieder und die Anhäufung der Gewandfalten.

Sollte man dagegen nun den liebenswürdigen Giovanni Antonio Omodeo (Sala delle Colombine) den Idealisten nennen? Mit nichten — die Certosaskulpturen haben ja schon den Zusammenhang mit den Mantegazza erwiesen. Aber Omodeo hat die Fähigkeit, in höchster Weise anmutig zu wirken. Wir rufen uns die Marmortür an der Certosa zurück.

Omodeo war aus der Lombardei gebürtig, er war auf einem Bauernhof dicht bei der Certosa zu Pavia 1447 geboren, und schon mit neunzehn Jahren an der Certosa mit seinem Bruder Protasio tätig, er arbeitete an der Colleonikapelle bei Bergamo und hatte von 1491—1499 die Oberleitung am Bau der Certosa, dann die am Mailänder Dom. Auch das Museo archeologico bietet in Fragmenten von Grabdenkmälern und Altären einen Einblick in Omodeos Stil. Das Reliefbild, die Anbetung des Kindes (Saal VIII) von 1482 zeigt in der Art der Faltengebung den engen Zusammenhang mit den Mantegazza, in der Andeu-

Abb. 100. Anbetung des Kindes, Relief von G. A. Omodeo. Museo Archeologico. (S. 152 f.)

tung des Hintergrundes durch die Wolken und durch die geborstene Backsteinwand die Freude an der malerischen Zutat, wie sie die Colleonikapelle in Bergamo in hohem Maße offenbart. Maria kniet vor dem Kinde, die Engel drängen sich eilends herzu, schmalschultrige schlanke Gestalten, mit so dünnen Gewändern bedeckt, daß die Glieder sich deutlich durch sie hindurch abzeichnen.

In den Köpfen zeigen sich ganz verschiedene Einflüsse. Bei dem gefurchten Antlitz des Joseph ist an einen Zusammenhang mit der nordischen Schule zu denken (Abb. 100), Maria und der zu äußerst stehende Engel haben einen Anklang an die großen ruhigen Formen der Antike, und die Einwirkung von Donatello wird wahrscheinlich. Der mittlere Engel steht dem Typus der Mantegazza nahe. Daß wir in Omodeo nicht einen ausgemachten Idealisten haben, beweist das kleine

Tabernakel im Castello, welches einen gegeißelten Christus darstellt (Abb. 101). Früher wurde die Gestalt als S. Sebastiano bezeichnet und Caradossa zugeschrieben. Körper und Gesichtsausdruck Christi sind durchaus realistisch gehalten. Die antike Ornamentik der Architektur zeigt wiederum den starken Einfluß Paduas. Für die Gestalt des heiligen Christophorus in demselben Saal kann ein antikes Vorbild, ein Hermes, in Anspruch genommen werden. So dringen die antikisierenden Einflüsse in die Lombardei hinein, die so lange und stark den nordischen Einfluß bewahrt hatte. Eine solche Gestalt, wie dieser Christophoro, kann als Typus für den Zusammenstoß der entgegengesetzten Einflüsse dienen — fast antik wirkt das Kinderkörperchen und die Haltung des Heiligen — nordisch streng naturalistisch hingegen die Füße.

Das Lieblingsthema des Omodeo, die Madonnendarstellungen, wird in dem Museo Archeologico durch zwei Medaillons vertreten, welche die Verkündigung darstellen. Auch hier ist, besonders aus der Faltengebung und der flachen Reliefbehandlung, der Zusammenhang mit den Mantegazza nachweisbar. Omodeo war ein vielbeschäftigter Meister. Seinen Spuren begegnen wir immer wieder in Mailand und dessen Umgebung, nicht nur an den großen Bauten. So ist z. B. für ihn auch in Anspruch zu nehmen das Reliefporträt auf der Grabtafel des Branda Castiglione in der Capella del Rosario in der Maria delle Grazie. Überall bewährt sich Omodeo als der liebenswürdige Künstler, der aber seiner ganzen Auffassung nach doch stärker zur Kleinplastik hinneigt, als zur monumentalen Skulptur. Er wird durch die Zartheit seiner Linien, durch die Anmut des Ausdrucks anziehen, ja entzücken können, niemals aber kann er sich zur höchsten Kraft oder zu leidenschaftlicher Bewegtheit erheben.

Abb. 101. Der gegeißelte Christus, von G. A. Omodeo. Museo Archeologico. (S. 153.)

Wie die Mantegazza und Omodeo war auch Benedetto Briosco an der Certosa tätig (Hauptportal) 1501—1507. In den malerischen Reliefs, die sich

am Beiwerk nicht genug tun zu können scheinen, herrschen Anmut und Eleganz durchaus vor und gehen zuweilen schon in Weichlichkeit und Gesuchtheit über. Benedetto Briosco war auch Mitarbeiter an dem Grabe des Stefano Brivio (gest. 1484) in S. Eustorgio (Abb. 102). In nahem Zusammenhang damit steht das Torredenkmal in S. Maria delle Grazie (Capella del Rosario), beide Denk-

Abb. 102. Teil der Dekoration aus der Cappella Brivio. S. Eustorgio. (S. 154.)

mäler hängen durch ihren Schmuckreichtum und ihre Motive mit den Certosaskulpturen zusammen.

Ungezählte Mitarbeiter und Genossen schließen sich diesen Meistern an, zuerst für die Ausschmückung der großen Bauwerke, aber auch weiter für den Schmuck an kleineren Kirchen, Grabdenkmälern und Profanarbeiten, öffentlichen und privaten Charakters.

Benedetto Briosco reicht weit in die Hochrenaissance herein — als der Vollender der lombardischen Frührenaissance ist Cristoforo Solari, genannt il Gobbo,

zu betrachten. Die Werke Solaris datieren von 1490—1522. Er hat vermutlich unter dem Einfluß der einheimischen Dombauhütte gestanden, seine Familie war aber in Venedig tätig, und auch er ist 1489 nach der Lagunenstadt gewandert. Als das Jahr 1499 die Mailändischen Künstler auseinandertrieb, ging Solari nach Rom, doch nur auf kurze Zeit; schon 1501 ist er wieder in Mailand, und sein Name ist, wie der aller hervorragenden lombardischen Meister, mit dem Weiterbau und dem Schmuck des Domes und der Certosa verknüpft. In der

Abb. 103. Grabmal von Lodovico Sforza und Beatrice d'Este, von Cristoforo Solari. Certosa bei Pavia, Querschiff. (S. 155 f.)

Certosa ist auch eines seiner Hauptwerke zu finden: das Grabmal des Lodovico il Moro und seiner Gattin Beatrice von Este (Abb. 103). Dies Grabmal machte Solaris Namen bekannt. Lodovico il Moro hatte dem Künstler 1498 den Auftrag dazu gegeben; er hatte auch in seinem Testament bestimmt, neben seiner Gattin Beatrice zu ruhen. Aber Lodovico starb als Gefangener in der Fremde, und das Grabmal wurde bis auf die Statuen zerstört. 1564 wurden diese nach

der Certosa gebracht, 300 Jahre standen sie hinter dem Grabdenkmal des Giangaleazzo verborgen, im 19. Jahrhundert endlich sind sie aus ihrem Versteck geholt und im Querschiff aufgestellt worden.

Auf dem in gleichmäßigen Falten zierlich geordneten Grabtuch liegen die vornehm gekleideten Toten in ruhigem Schlaf, Lodovico mit dem modisch lang

Abb. 104. Grabdenkmal von Giangaleazzo Visconti, von Cristoforo Romano. Certosa bei Pavia, Querschiff. (S. 157.)

herabfallenden Haar, den Hut in der Hand; Beatrice in einem mit Schnüren reich besetzten, feingefälteten Gewande. Ihre Hände sind von dem durch die damalige Mode und durch die Notwendigkeit geforderten Insektenfänger zum Teil bedeckt. So sorgfältig und realistisch aber auch die Nebendinge ausgearbeitet sind, so ist das höchste Bestreben des Cristoforo Solari doch gewesen, die Menschengestalt selbst in ihrer Eigenart darzustellen. Aus diesem Streben heraus entstand die schlichte Haltung und die Porträtähnlichkeit. Die Süßigkeit der späteren lombardischen

Plastik ist hier noch nicht vorhanden. Ja, indem man dies Werk in seinem kräftigen Realismus mit dem geschmückten Grabmal des Giangaleazzo in demselben Querschiff vergleicht, wird man der Vermutung zustimmen müssen, daß hier französische Werke als Vorbild gedient haben. Ein geschmückter Unterbau, der verloren gegangen ist, ist anzunehmen. Hat zu dem Schmuck des Unterbaues das Rundbild der Pieta gehört, das sich jetzt in dem Museo del Castello befindet, so wäre ein Beweis mehr für die starke Beeinflussung vom Norden her erbracht. Die Natürlichkeit und Schlichtheit der beiden ruhenden Gestalten wird stets die höchste Bewunderung hervorrufen. Das starke Hervortreten der unteren Partie des Antlitzes wird von der Lage gefordert und ist darum gegeben — es ist besonders auffällig bei dem starken und weichen Gesicht des Moro, weniger bei dem Antlitz der jugendlichen Beatrice mit dem stumpfen Näschen und dem energischen Mund, „ein liebliches Kinderantlitz und doch zu fraulicher Reife erblüht".

Wie stark aber doch immer wieder sich die lombardische Plastik nach der Seite der Zierkunst wendet, zeigt das Grabdenkmal des Giangaleazzo.

Ein ausländischer Künstler bekam den Auftrag, es auszuführen: Cristoforo Romano, der von 1494—1497 daran gearbeitet hat — und dafür 8000 Livres Bezahlung und 100 Livres geschenkt erhielt.

Cristoforo war erst um 1490 wahrscheinlich als Medailleur nach Mailand gekommen. Er erhielt sehr bald den so glänzenden Auftrag, weil er durch eine Büste der Beatrix von Este (Louvre) die besondere Aufmerksamkeit des Fürsten auf sich gezogen hatte.

Giangaleazzo hatte testamentarisch bestimmt, daß sein Körper in der Certosa beigesetzt werden sollte, sein Herz in Pavia, seine Eingeweide in einer Kirche in dem französischen Vienne (Abb. 104). Da der Fürst 1402 in Melegnan starb, wohin er vor der Pest geflüchtet war, wurde sein Körper erst nach Mailand, dann nach Pavia geschafft, und erst 72 Jahre später, 1474, fand die feierliche Überführung nach der Certosa statt, wie sie an der Innenseite des Fassadeneingangs dargestellt ist. Die endgültige Ruhestätte hat dieser seinen Leichnam so sorgfältig verteilende Fürst aber noch später gefunden, da der Sarkophag erst 1494—1497 gearbeitet wurde. Die kriegerischen Unruhen der späteren Zeit haben diese letzte Ruhestätte nicht immer respektiert, 1799 wurde von dem General Berthier der Sarkophag sogar geöffnet und die Kostbarkeiten heraus genommen, glücklicherweise das Grabdenkmal im wesentlichen nicht beschädigt.

Das Denkmal ist ein Freigrab. Giangaleazzo liegt, das Schwert in der Hand, im tiefen, ruhigen Todesschlaf auf dem Sarkophag hingestreckt. Zu Häupten und Füßen sitzen zwei geflügelte Genien, Ruhm und Stärke; sie gehören einer späteren Epoche an. Um diesen Sarkophag herum baut sich ein zweigeschossiges Marmorgehäuse auf, das sich unten in Rundbogen öffnet und von oben bis unten mit kriegerischen Emblemen, Medaillonbildern, Fruchtschnüren bedeckt ist. Die Mitte des oberen Stockwerkes bildet die große Statue der Madonna in einer Nische. Benedetto Briosco, dessen Namen am Sockel der Statue steht, ist ihr Schöpfer.

Die wieder von zierlich geschmückten Pilastern eingefaßten Seitenflächen sind mit Szenen aus dem Leben des Giangaleazzo ausgefüllt, die den malerischen Charakter

der Fassadenreliefs der Certosa tragen. Mit diesen Szenen beginnt die Reihe „der historischen Biographien", die sich in der Bildererzählung der Ruhmestaten des Helden gefallen. Das Ganze ist in seiner Zierlust ein echt lombardisches Werk von verschiedenen Händen ausgeführt (Abb. 105).

Durch den Sturz des Moro war die glänzende und reiche Produktionskraft

Abb. 105. Teil des Grabmals von Giangaleazzo Visconti, von Cristoforo Romano. Certosa bei Pavia, Querschiff. (S. 157.)

der lombardischen Künstler nicht sogleich unterbunden. Luinis Ausschmückung des Monastere maggiore erstreckt sich weit in das 16. Jahrhundert hinein — Cristoforo Solari war 1505 gleichfalls am Dom beschäftigt — sein Christus an der Säule in der Sakristei gehört in diese Zeit. Der glänzendste Vertreter der Hochrenaissance in Mailand aber ist Agostino Busti, genannt il Bambaja. Ort und Zeit seiner Geburt und seiner Ausbildung sind unbekannt. Er schließt die Entwickelung der lombardischen Plastik ab.

„Virtuose Kleinkunst, die technisch unübertroffen bleibt, die Marmor wie Wachs behandelt und weiche rundliche Formen mit antik klassischen Typen verbindet, die nirgends ungefällig wird und doch nur äußerlich fesselt, weil ihr die immer gesunde Kraft oft mangelt — das ist das Ende der lombardischen Renaissanceplastik. Ihr Hauptmeister ist Bambaja." (A. G. Meyer).

Sein Hauptwerk, das Grabdenkmal des Gaston de Foix, ist nicht mehr in seiner ursprünglichen Gesamtheit erhalten (Abb. 98).

In der Schlacht bei Ravenna 1512 war der letzte Graf von Foix, »le foudre de l'Italie«, wie der dreiundzwanzigjährige Krieger wegen seines hervorragenden Mutes genannt worden war, gefallen. Franz I. bestellte das Grabmal 1515 und

Abb. 106. Teil vom Grabdenkmal von Gaston de Foix, von Bambaja. Museo Archeologico. (S. 159 f.)

Bambaja hat es mit einer Reihe von Mitarbeitern bis 1521 ausgeführt. Es wurde vor seiner Vollendung, die durch die französischen Unruhen verzögert worden war, in der Kirche Santa Marta in Mailand aufgestellt, im 17. Jahrhundert zerstückelt und in ungefähr zwanzig Orte verstreut. In Mailand sind Fragmente im Kastellmuseum und in der Ambrosiana erhalten. Eine Zeichnung des South Kensington Museums, von der ein Stich im Kastellmuseum aufbewahrt wird, zeigt die ursprüngliche Anlage des Ganzen. Die Grabfigur befindet sich im Museo des Castello.

Der junge Held schläft den Todesschlaf. Leicht liegen die Lider über den Augen, leicht die schönen weichgeformten Lippen aufeinander. Die Linien des Antlitzes sind durchgängig sanft und edel, hingegen fallen in der Gestalt selbst,

zumal in den Gewandfalten und in den schematischen Falten des Grabtuches, härtere Linien auf. Mit besonderer Sorgfalt sind auch an dieser Gestalt die Zierstücke ausgearbeitet, so der Schmuck an dem Kissen und die Halskette. Die rein menschliche Schönheit des jugendlichen Toten überwiegt aber durchaus die Einzelheiten, und die schönen Worte von Müntz drängen sich auf: Le visage, souriant

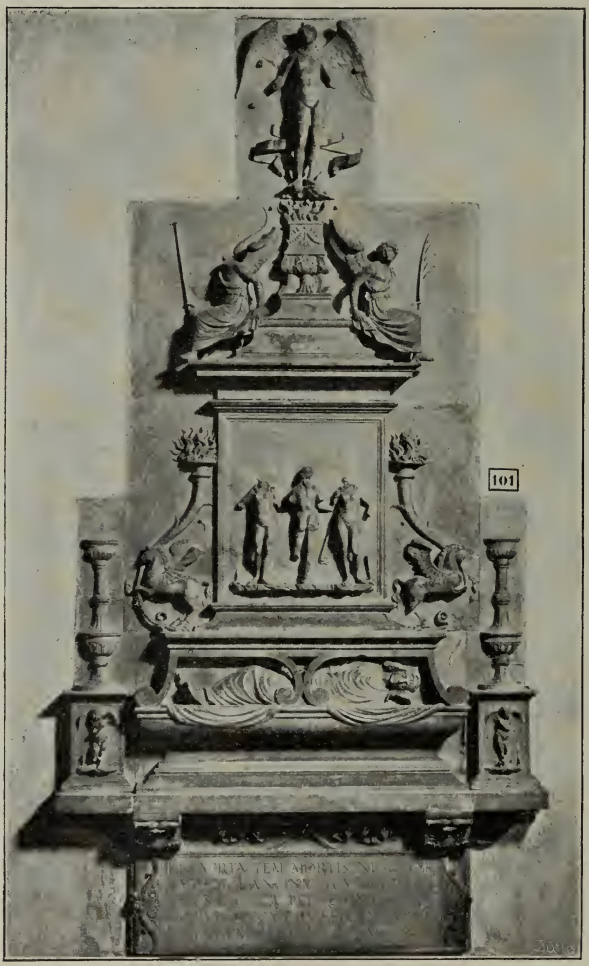

Abb. 107. Grabtafel des Lancino Curzio, von Bambaja. Museo Archeologico.

dans la mort, séduit par son expression de bonté et de franchise, à laquelle se mêle comme la joie contenue causée par ce suprême triomphe si chèrement acheté (Abb. 106). Das Denkmal war eines der reichsten Grabdenkmäler in einer Zeit, in der ganz Italien sich im reichen Schmuck solcher Grabdenkmäler gefiel.

Nicht nur die Einzelheiten — die ganze Anlage ist malerisch gedacht.

Die Statuetten, die überall angebracht sind, zeigen die lebhaftesten Bewegungen, sie alle gehen schon auf das Zierliche und Gezierte hinaus, und manche

Teile des Werkes gehörten eher zur Ausschmückung eines Salons als zu der eines Grabmals.

Der Meister vertritt glänzend den alten Ruhm der lombardischen Dekorationskunst in ihrer Anmut und Eleganz. Der Schmuck der Sarkophagwände, der sich in der Ambrosiana, dem Museo Archeologico des Castello, dem Museo zu Turin und an anderen Orten befindet, zeigt überall elegante weiche Linien und einen unerschöpflichen Reichtum in der Erfindung der Ornamentik. Der Sarkophag selbst war mit acht Reliefbildern geschmückt, die aus dem Leben des Helden erzählen, in Anordnung und Komposition sehr lebendig, aber doch überreich. Fern liegt die edle Einfachheit des Ghiberti. Die Schlachtenszenen zumal gaben Busti Gelegenheit, eine Überfülle von Gestalten, Bauten, landschaftlichen Momenten zusammenzufügen. Die vorderen Gestalten sind fast Freifiguren, die hinteren flach gehalten, die einzelnen Figuren selbst sehr klein, die Köpfe haben die ungefähre Größe einer Haselnuß.

Ein Jugendwerk des Bambaja ist die Grabtafel des Dichters Lancino Curzio. Solche Grabtafeln sind eine Besonderheit Mailänder Kunst (Abb. 107). Auch hier hat das Plastische ganz dem Malerischen weichen müssen. Letzteres zeigt sich in liebenswürdigster Anmut, — die Gestalt des Toten tritt aber ganz zurück gegen die Figuren der Grazien im Mittelfeld, der allegorischen Figur in der Bekrönung, den Putten, den Kandelabern, den Fackeln. Es ist das Erbteil aus der lombardischen Plastik des Trecento: das Viele als Feind des Wesentlichen.

Bambaja war selbstverständlich am Dom und an der Certosa tätig; im Dom finden sich von ihm die Grabdenkmäler des Kardinals Marino Caraccioli und des Domherrn G. A. Vimercati. „Akademischen Stil" zeigt das Grabmal des 1538 verstorbenen Kardinals Caraccioli unfern des Eingangs in die südliche Sakristei, das dadurch zugleich wieder ein Beispiel für die klassizierenden Tendenzen der Hochrenaissance in Mailand ist. Der Sarkophag selbst ist schwarz, die Gestalten aus weißem Marmor. Hingegen bringt das Relief im Querschiff des Doms von 1543, die Darstellung der Maria im Tempel, die malerische Richtung Bustis wieder zum klarsten Ausdruck.

Abb. 108. Front des Castello nach dem Parco zu. (S. 170.)

Das Castello bei Porta Giovia.

Vor zehn Jahren ist in Mailand die Restauration der Zwingburg der Visconti und der Sforza, des Castello, begonnen. Wer in Zwischenräumen von einem oder zwei Jahren nach Mailand zurückkehrt und sieht und gesehen hat, wie dies ungeheure Werk vorwärts schreitet, der muß staunen, mit welcher Sicherheit, welchem Verständnis und welchem Takt dem Heute ein Stück der Vergangenheit wiedergegeben wird. Und welcher Vergangenheit! Der des Lionardo und des Bramante. Das Castello ist eine Stätte, in der die heutigen Menschen sich den Zauber der Renaissancezeit vorstellen können, die den Anspruch machen darf, mehr als die meisten Schlösser der großen Fürstengeschlechter in Italien das Bild ihrer erstorbenen Macht neu zu beleben.

Was vergangen, kehrt nicht wieder,
Aber ging es leuchtend nieder,
Leuchtet's lange noch zurück.

Das Castello, welches im Lauf der Jahrhunderte an allen Schicksalen der Stadt den schwersten Anteil zu nehmen hatte, ist nicht in jener „leuchtenden" Zeit entstanden. Das Gründungsjahr des ursprünglichen Baues liegt zwischen 1358—1370. Matteo Visconti hatte Mailand zwischen seine beiden Söhne, Galeazzo II. und Bernabò, geteilt, und jeder beeiferte sich, seinen Besitz durch eine Festungs-

anlage zu sichern. Bernabò, dem die östliche Seite der Stadt zugefallen war, baute ein Kastell auf den Platz, auf dem sich heute das große Hospital befindet — Galeazzo II. auf die Stelle, an der früher schon sein Ahn, der große Azzo Visconti, eine bezinnte Maueranlage gegen die Stadt errichtet hatte. Diese hatte ihren Namen von dem römischen Stadttor, der Porta Giovia, und diesen Namen behielt das Kastell noch lange bei. Aber nicht Galeazzo II., dessen Lieblingsresidenz Pavia war, sondern erst seinem Sohn Giangaleazzo ist es eine Angelegenheit von Bedeutung gewesen, das Kastell nicht nur uneinnehmbar, sondern auch wohnlich zu machen, nachdem er sich der Burg Bernabòs bemächtigt und ihn selbst gefangen genommen hatte. Giangaleazzo legte sogar einen Garten darin an. Sein Sohn Filippo Maria wurde 1392 im Castello geboren. Ein Fürst, der den Dom und die Certosa bei Pavia gründete, wird für die Ausgestaltung seiner Wohnung gewiß die größten Pläne gehabt haben, die wie so viele andere durch seinen frühen Tod 1402 zusammenbrachen. Nach seinem Tode begannen die Kämpfe um das Kastell, den Herrschersitz von Mailand, die von der Partei Bernabòs ausgingen. Der letzte Visconti, Filippo Maria, lebte ganz für sich abgeschlossen 35 Jahre hinter den Mauern des Castello, nur darauf bedacht, seine Wohnung zu sichern gegen die unzufriedene Bürgerschaft, der er mißtraute. Zu diesem Zweck berief er die angesehensten Architekten, so Brunellesco, an seinen Hof. Seine achtjährige Tochter Bianca Maria verlobte er in diesem Schloß mit seinem ihm unentbehrlichen Condottiere Francesco Sforza.

Filippo Maria hinterließ keinen Sohn. Der kluge Francesco Sforza, sein Schwiegersohn, ließ die Erben, die sich zahlreich einstellten, sich untereinander streiten, unterstützte den „republikanischen Rausch", in den die Mailänder nach dem Tode des letzten Visconti verfielen, und trat, nachdem die kurzlebige ambrosianische Republik ihr Ende gefunden, als Herrscher auf.

Die Mailänder hatten ihre republikanische Gesinnung dadurch bewiesen, daß sie die verhaßte Zwingburg der Visconti zu zerstören versuchten. Wie weit ihnen das gelang, wissen wir nicht. An die wuchtigen Fundamente ist es wohl nicht gegangen. Die Bürger wollten sie nicht wieder aufgerichtet haben. Das war die Bedingung, die sie dem neuen Herzog stellten. Francesco nahm sie an, aber trotzdem hatte er seine Augen immer auf dieses Machtzeichen der Visconti gerichtet. Er wollte seine Macht als eine legitime anerkannt haben. Er unterschrieb sich Francischus fortia Vicecomes, er führte die Schlange der Visconti in seinem Wappen, er setzte die großen baulichen Unternehmungen der Visconti fort. Darum mußte auch die Viscontiburg der Wohnsitz der Sforza werden. Francesco wartete den günstigen Moment ab, um die Bürgerschaft zu überzeugen, daß der Wiederaufbau und der Ausbau des Castello notwendig seien zur Zierde der Stadt. Schon 1450 wurde mit den Arbeiten begonnen. 1499 stürzte Lodovico il Moro. Hiermit ist im wesentlichen die künstlerische Geschichte des Castello zu Ende. Von da an hat es nur noch eine praktische Bedeutung für Mailand. Alle Unruhen, alle Kämpfe, die sich unter der Fremdherrschaft in der unglücklichen Stadt folgten, haben an diesem Bau gerüttelt. Der Turm Filaretes wurde schon 1521 bei einer Pulverexplosion gesprengt. In den folgenden Jahrhunderten verfiel das Castello mehr und mehr. Unter der

spanischen Herrschaft verwandelte es sich in einen ausschließlichen Festungsbau mit Gräben und Bastionen, im 19. Jahrhundert hat es als Kaserne gedient. Napoleon I. erkannte die Monumentalität der Anlage, und er beabsichtigte, es zum Mittelpunkt einer großartigen Stadtanlage zu machen. Das hätte dem Castello die Verwandlung in ein „antikisches Gebäude" eingetragen, wie es das Ideal des beginnenden 19. Jahrhunderts war. Zum Glück ist der Plan nicht zur Ausführung gekommen.

So lag das Schloß als ein militärischer Nutzbau noch bis 1886 mit minderwertigen Anbauten und zerfallenen Türmen da. Allmählich aber steigen die Türme wieder empor — die breiten Mauerflächen beleben sich nach außen hin mit den zierlich geschmückten spitzbogigen, gekuppelten Fenstern, die seit lange verfallenen Räume öffnen sich wieder und sind schon einer Reihe von Museumszwecken nutzbar gemacht. Die nächsten Jahre werden dem Besucher des Castello noch manche neue Freude bringen.

Die Burg, die nach Süden der Stadt, nach Norden dem Lande zulag, ist, wie sie jetzt wieder als ein Lebendiges aus den Trümmern hervorgewachsen ist, ein Werk der Sforza, und ihrer künstlerischen Bedeutung nach im wesentlichen ein Werk aus der Zeit des Lodovico il Moro. Francesco begann 1450 die Seite nach dem Lande zu auszubauen (nach dem heutigen Parco mit dem Blick auf den Arco della Pace) und erst 1452 begann er den Ausbau nach der Stadtseite zu. Giovanna da Milano, der erste Baumeister unter den Sforza, war gestorben, und der Richtung seiner Zeit folgend, berief Francesco fremde Meister — Jacopo da Cortona und Filarete. Filarete begann den Mittelturm, und dieser wurde trotz des Widerstandes der einheimischen Meister in seinem Sinne ausgeführt, da der Herzog für Filarete eintrat. Die Mißhelligkeiten zwischen den Künstlern und die ausbleibenden Geldmittel ließen den Bau nur langsam vorwärts schreiten. Eine Reihe von Baumeistern folgten sich. Noch unter Francesco wurden die zwei Rundtürme nach der Stadt zu erbaut, von denen heute der östliche wieder vollendet ist. Diese beiden runden, aus mächtigen Steinen erbauten Türme sind der charakteristischste Teil für die Beteiligung Francesco Sforzas am Castello (Abb. 109). Ihre Wehrhaftigkeit und Widerstandsfähigkeit entsprachen dem soldatischen Sinne des ersten Sforza. Die Höhe des Turmes war 24,75 Meter, sein Äußeres ohne jeglichen Schmuck außer dem riesigen Wappenschild mit der Schlange der Visconti. Da aber diese Türme doch, der Vereinbarung mit der Bürgerschaft entsprechend, zur Zierde der Stadt zu dienen hatten, wurden ihre Steine diamantiert. Der Soldat in Francesco mußte sein Ideal in einer militärischen Ausgestaltung seines Kastells sehen; es gelang ihm, vom Papst die Erlaubnis zu erlangen, eine Kapelle abzubrechen, die zur Kirche des Carmine gehörte, da sie sich in das Gebiet des Kastells hineinschob, und so erweitert er die Burggrenzen nach Möglichkeit. Als er 1466 starb, war das Castello so gut in Stand gesetzt, daß sein Erbe, Galeazzo Maria Sforza, es ohne Aufenthalt beziehen konnte. An ihm war es, das Innere des Kastells zu vervollständigen, und Galeazzo Maria war ganz der Mann dazu, er hatte nicht die derbe Soldatennatur des Vaters, sondern er war der Renaissancefürst des feinen Lebensgenusses. Die angesehensten Bildhauer der Lombardei waren unter ihm für das Castello tätig, und so sehr lag dem Fürsten daran, den plastischen

Schmuck seiner Säle fertig zu stellen, daß die beiden Mantegazza sogar das Recht erhielten, bei Nacht in das Castello eintreten zu dürfen, allerdings durch eine kleine Türe und unter der Bedingung, keine Waffen zu tragen. Die Innenräume glänzten in den prächtigsten Stoffen und mit schönem Schmuck. Unter Galeazzo Maria ist ein besonders anziehender Teil der Corte ducale entstanden, nämlich die Loggietta. Der Herzog befahl ihren Bau nach seiner Rückkehr aus Florenz, er ließ die herzogliche Kapelle und verschiedene Säle ausmalen. Schon war der Ruf von der Pracht der mailändischen Residenz weit hin gedrungen. Noch größeren Ruhm sollte sie erwerben durch Lodovico il Moro.

Abb. 109. Turm des Francesco Sforza am Castello. (S. 164.)

Der jähe Tod von Galeazzo Maria, 1476, ließ allerdings alle künstlerische Arbeit für den Augenblick stocken; in dem Hause der Trauer und des Verrats war kein Sinn dafür. Die Familie des Toten mußte zuerst darauf denken, sich zu schützen. Die Witwe Bona von Savoyen, welche für den unmündigen Giovanni Galeazzo die Regentschaft übernahm, ließ zwischen den beiden getrennten Teilen des Schlosses, der Rochetta und der Corte ducale, einen quadratischen Turm errichten, der noch heute der Turm der Bona heißt. — Diese Vorsichtsmaßregeln haben der armen Bona nichts genützt; ihr listiger Schwager Lodovico übernahm die Regentschaft. Dieser »homme sans foi s'il voyait son profit pour la rompre« besaß aber den Glauben an die Bedeutung der Kunst als eine Stütze der fürstlichen

Macht, und was die Geschichte auch über ihn sagen mag, die Kunst hat in ihm einen ihrer hervorragendsten Förderer zu sehen. Auch Lodovico vergaß nicht, an die Sicherung seines Castello zu denken — war er doch ein vorsichtiger, ja, ein furchtsamer Mann — doch ebensosehr lag ihm die künstlerische Ausschmückung der Räume am Herzen. Die Künstler strömten von neuem hinzu, die Malereien, die unter Galeazzo Maria angefangen worden waren, wurden vollendet. Lodovico nahm den Gedanken an das Reiterstandbild des Francesco wieder auf, Lionardo war als Maler, Bildhauer und Architekt bei ihm tätig. Jede künstlerische Aufgabe wurde von dem Moro selbst mit erwogen, jede Feierlichkeit war ihm Gelegenheit, den höchsten künstlerischen Glanz zu entfalten. „Kein Mensch war begehrlicher nach Lob und Ruhm", schreibt der Chronist Bernardino Arluno. Wir kennen sein Interesse für den Dom, die Certosa, die Kirche Sta. Maria delle Grazie. Dem Castello, seiner Wohnung, wollte er seinen persönlichsten Charakter geben. Alles sollte dem Ruhm der Sforza dienen. Lionardo erwog eine Änderung der Fassade nach der Stadt zu, denn hier sollte sich das Reiterstandbild des Francesco erheben, und über diesem sollten die Türme höher ragen als der des Filarete. Im Innern des Castello hat Lionardo die Sala delle Asse ausgemalt. Neben ihm arbeitete Bramante. Ein kleiner offener Gang, die Ponticella, die an die Sala delle Asse anstößt und nach der Stadt führt, wird diesem zugeschrieben — auch dem Maler Bramante begegnen wir im Castello. Die Sala della Balla wird ausgemalt. Glanz und Pracht entfalten sich überall.

Aber nach dem kurzen glänzenden Tag bricht jäh die Nacht herein. Beatrice, die Gattin des Moro, stirbt 1497; 1499 zieht trotz aller neuen Befestigungen am Castello der Marschall Giangiacomo Trivulzio an der Spitze der französischen Truppen ins Schloß ein. Die Sforza sind gefallen, Lodovico stirbt im Gefängnis, der künstlerische Glanz des Castello erlischt.

Der Bau des Castello ist ausgegangen von der gotisch-mittelalterlichen Architektur, und sie verleiht dem Außenbau mit den roten bezinnten Mauern, mit den spitzbogigen Fenstern auch seinen Charakter. Die runden Ecktürme nach der Piazza del Castello hin haben der Form nach die schwerfällige Wehrhaftigkeit mittelalterlicher Festungsbauten.

Das Castello teilt sich in zwei deutlich unterscheidbare Hälften: in die Corte ducale selbst und in die Rochetta. Beiden ist gleichmäßig die große Piazza d'armi vorgelagert. Heute ist der große Platz zum Teil noch von Nutzbauten eingefaßt. Er bildete den äußeren Burghof. Hier herbergten die fremden Truppen, hier wurden Ställe für die Pferde aufgeschlagen usw. Aber dies Leben vollzog sich im wesentlichen vor der Corte ducale. Die Rochetta war von Anfang an der wehrhaftere Teil der Anlage, die sich auch nach der Stadtseite zu verteidigen konnte. Der Platz vor ihr blieb daher frei, wie das eine Skizze des Lionardo aus dem Codex Atlanticus zeigt. Die Corte ducale selbst ist auf den Resten der alten Viscontiburg aufgebaut. Der Hof der Rochetta und die Corte ducale sind durch ein Tor verbunden, das erst unter Lodovico in die hohe Mauer eingelassen wurde. Vorher waren die beiden Teile vollständig getrennt und wurden von verschiedenen Kastellanen verwaltet. Nach der Rochetta wußte Lodovico den

Abb. 110. Castello. Die Corte Ducale. (S. 166 f.)

kleinen Herzog Giangaleazzo zu locken, um ihn seiner Mutter Bona zu entziehen.

Die Corte ducale besteht aus einem schmalen Mittelbau und zwei langen Seitenflügeln. Nach der Schmalseite, gerade dem Eingang der Rochetta gegenüber, öffnet sich eine Loggia, die in ebener Erde mit dem Hofe liegt (Abb. 110). Sie wird von sechs Säulen getragen, deren Kapitelle mit Wappenschildern geschmückt sind. Alles, was die Frührenaissance an künstlerischen Mitteln für die Mauerbelebung bot, ist hier angewandt, die Mauerfläche selbst ist in Sgraffiti gemustert, die Fenstereinfassungen zeigen in anmutigen Formen des Übergangsstils gotische und Renaissancemotive in frischer Zierlust zusammengestellt. An der Nordwestseite der Corte ducale befindet sich die sogenannte Loggietta des Galeazzo Maria Sforza, seit 1893 wieder in ihren ursprünglichen Zustand gebracht. Unten öffnet sie sich in breiten Rundbogen auf schwereren Säulen, oben ruht das Dach auf sehr schlanken Säulen mit geradem Gebälk (Abb. 111). Die Loggietta ist ein reizendes Werk der Frührenaissance, das den trotzigen Zinnen und Laufgängen pikant genug gegenübersteht. Der Fürst, der am liebsten draußen in seinem Landhaus lebte, hat sich durch diese freie Halle ein Stück Villa in seine Festung hineingezaubert.

Der Hof der Rochetta gehört in die gleiche Zeit. Von dem heiteren Schmuck der Mauern ist freilich nichts mehr erhalten. Auch hier war versucht, dem Festungshof den Charakter der Befestigung zu nehmen. Die Fenster sind spitzbogig und waren durch Terrakottenschmuck belebt (Abb. 112). Sgraffitoschmuck bedeckte die Wände des Rochettahofes. Gab ihm das schon ein lichtes freudiges Aussehen, so kamen dazu noch die Arkadenreihen, welche drei Seiten des Hofes umziehen. Auch an der vierten Seite war sie geplant, ist aber nicht zur Ausführung gekommen. Die drei vorhandenen Säulenreihen sind nicht zu gleicher Zeit entstanden, und an ihnen ist die Entwickelung der Kunst unter den Sforza zu verfolgen.

Jede Arkadenreihe repräsentiert den Stil eines Sforza, des Francesco, des Galeazzo Maria und des Lodovico. Der Flügel links vom Eingang ist der älteste, er zeigt schwere Kapitellformen und korbartige Schlußsteine, im Südosten werden die Säulen schon feiner und im Südwesten bieten sie die viel schlankeren eleganten Formen, die die Zeit Lodovicos kennzeichnet, »il stilo bramantesco«.

Die Innenräume gehörten einst zu den herrlichsten der Renaissance. Alle

Abb. 111. Castello. Loggietta des Galeazzo Maria. (S. 167.)

Verschönerungen, die Kunst und Reichtum geben konnten, waren angebracht. War doch selbst der Falkenkäfig mit grünem Sammet ausgeschlagen, auf dem das herzogliche Wappen prangte! Der Schmuck ist verschwunden, viele Fresken sind übertüncht; geblieben sind aber die herrlichen Raumverhältnisse dieser mächtigen gewölbten Säle mit den wahrhaft „königlichen" Abmessungen. Das letzte Jahrzehnt hat aber auch hier viel Wandel geschaffen, und ein Bild vergangener Zeiten ersteht. Es handelt sich im wesentlichen dabei um die unteren Räume der Corte ducale und der Rochetta, welche jetzt zu Museumszwecken eingerichtet sind. Auch hier lassen sich

nach den freigelegten Freskenresten und den Restaurationen die Wege von Francesco zu Lodovico Sforza hin verfolgen.

Die beiden ersten Säle, in denen die Reste mailändischer Kunst bis zum Trecento aufgestellt sind, bieten nichts für die Kunstgeschichte des Castello. Der erste langgestreckte Saal, die herzogliche Kanzlei, hat keine Spuren seiner Ornamente behalten, im zweiten sind an den Lünetten allerdings Farbenreste zu erkennen, die aber einer späteren Zeit angehören. Dahinter liegt ein verhältnismäßig kleiner Raum, welcher sich dem Portikus zu öffnet und der als Kapelle diente. Hier sind noch die Deckenfresken zu erkennen, eine Auferstehung Christi. Nur wenige Reste sind davon geblieben. An den Lünetten sind Wappen der Sforza angebracht, nicht nur das Familienwappen, die Schlange der Visconti, wie es allüberall am

Abb. 112. Castello. Hof der Rochetta. (S. 167 f.)

und im Schloß zu finden ist, sondern auch die anderen Wappen der Fürsten, mit dem beliebten Zickzack, den zwei Händen mit dem Herzen, dem Schleier, der durch den Ring gezogen ist, dem Wappen mit Scheit und Eimer.

Jenseits des Portikus liegt die eigentliche Schloßkapelle. Die Ausmalung ihrer Gewölbe ist um 1493 vollendet worden. 1472 taxierten die lombardischen Meister Cristoforo Moretti, Vincenzo Foppa und Giovanni Battista da Montorfano den Teil der Malerei, den Stefano da Fedeli in der Kapelle gemacht hatte. Auch Giovanni da Monteforte und andere Maler waren daran tätig. Der Freskenschmuck ist sehr verdorben. Die Gestalt Christi in der Mandorla ist nur noch in den Umrissen zu erkennen. Um Gott Vater herum schweben Engel in zwei Kreisen auf blauem, bestirntem Grunde, die ersten musizierend, die entferntere Reihe wehrhaft und kampfbereit. Die anmutigen Engel zumal der inneren Reihe lassen eine Lieblichkeit erkennen, die an Fra Angelico anklingt. An

Abb. 113. Teil der Dekoration aus der Sala delle Asse. (S. 170.)

der Schmalseite, an welche die Sala verde stößt, sind noch die Reste einer Verkündigung zu sehen. Ringsum zieht sich eine Reihe männlicher und weiblicher Heiligengestalten, von denen noch einige zu bestimmen sind, so der heilige Georg mit dem Drachen. Sie erheben sich auf einem gemusterten Grunde. Auch diese Heiligengestalten sind von verschiedenen Meistern ausgeführt. Von allen Seiten strömten die Maler an den Hof der Sforza, und auch Meister zweiten Ranges wurden willkommen geheißen. Denn Klagen über unpünktliche Bezahlung wurden laut.

Die Kapelle nimmt eine ganze Langseite der Corte ducale ein, an sie stößt die Reihe jener Gemächer, die nach dem Lande zu liegen, der Teil des Castello, der von außen uns schon heute den vollkommensten Eindruck der vergangenen Zeit gibt mit den beiden quadratischen Ecktürmen, der Zinnenreihe, den Laufgängen und den spitzbogigen Fenstern, über denen die weißen, mit buntem Zierat belebten rechteckigen Fenstereinfassungen leuchten (Abb. 108).

Der nördliche Eckturm enthält im Erdgeschoß die Sala delle Asse, die einst Lionardo ausgemalt hatte. — Gualtero berichtet an Lodovico in einem Briefe vom 21. April 1498: Morgen wird man die Camera delle Asse abrüsten. Meister Lionardo verspricht, sie bis zum September zu vollenden, und am 23. April: Die Sala delle Asse ist abgerüstet. Der Saal hat, wenn der Sommer 1498 von Lionardo zum Ausmalen dieses Raumes verwendet wurde, eine gewissermaßen symbolische Bedeutung. Noch einmal vor seinem Sturz wird in der Wohnung des glänzenden Fürsten der Renaissance in Mailand eine Welt von Licht und Farben, von Naturwonne und wissenschaftlicher Erkenntnis der Kunst prächtig und voll dargestellt. Der Raum hatte seinen Namen von der Holzvertäfelung, die sich um den unteren Teil der Wände hinzog. Darüber begann die Malerei. Mächtige Steineichen

wuchsen empor, um sich an der riesigen Wölbung auszubreiten zu einer herrlichen Laube, in der die roten Früchte des Baumes leuchteten und durch deren Gezweig das Blau des Himmels blickte. Die Baumstämme stiegen wie Säulen auf und hoben den Eindruck eines geschlossenen Raumes auf (Abb. 113). So dicht das Laub an der Decke auch war, überall schimmerte der Himmel hindurch, und so erweckte auch die Wölbung den Eindruck des Unbegrenzten. Im Scheitelpunkt würde das Himmelsblau ungehindert hineinblicken, wenn nicht das Wappenschild der Sforza sich dort erhöbe. Durch die Zweige schlingen sich überall goldene Schnüre (Abb. 114). Gezweig und Schnüre schließen sich zu phantastischen und doch regelmäßigen Gebilden zusammen, so regelmäßig, daß nicht nur bestimmte Formen der Verästelung sich wiederholen, sondern auch die Blätter sich zu einer Art von Kränzen zusammenschließen, die sich achtmal wiederholen.

Wie nichts vom Glanze der Sforza geblieben ist, so auch nur geringe Reste von diesem gemalten Walde, von dessen Zweigen Wappenschilder herabhingen, die den Ruhm des Lodovico verkündigten. Ein Mailänder Bürger, der Advokat Volpi, hat 1901 den Maler Ernesto Rusca, der schon durch seine trefflichen Restaurationsarbeiten bekannt war, mit der Wiederherstellung dieses Saals betraut. Nach einem einzigen größeren Bruchstück ist die stolze Wölbung wieder mit der herrlichen Laube des Lionardo bedeckt worden. „Ein Stück Märchenland, ein verwunschener, in goldene Fesseln geschlagener Wald ist hierher gezaubert, und das Sonnenlicht scheint in den Blättern zu spielen und in tausend Reflexen zu glühen. Lionardo! Der Name drängt sich von selbst auf die Lippen."

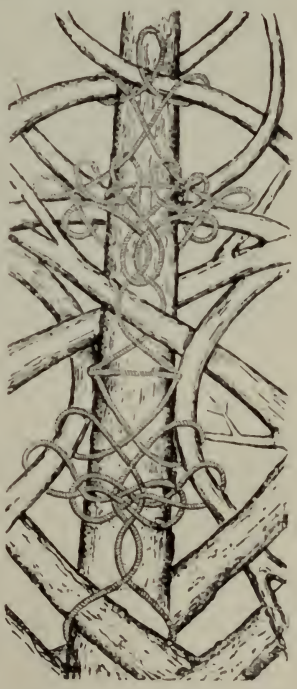

Abb. 114. Castello. Aus der Dekoration der Sala delle Asse. Baumstamm und Schnüre (Vinci). (S. 171.)

Gesetz und Freiheit, Freiheit und Gesetz — das sagen diese scheinbar ganz willkürlich, unaufhaltsam aufwachsenden Zweige, die wie im Überschwang des Naturreichtums sich zusammendrängen, nur einer mächtigen Naturkraft zu gehorchen scheinen und doch in feine, ganz unmerkliche Fesseln geschlagen sind, bestimmten festen Gesetzen des künstlerischen Geistes gehorchen. Die goldenen Schnüre, die sich immer wieder im mannigfachsten Spiel ineinander verschlingen und neue Muster bilden, sind eine besondere Liebhaberei des großen Lionardo gewesen. Mehr als eine Liebhaberei. Wiederholt zeigen sie sich. Hier hat er sie in die große Freskenmalerei übertragen. In seinen Manuskripten tauchen sie immer wieder auf, und diese goldenen Schnüre, vinci genannt, wurden von der vornehmen Frauenwelt am Hofe des Lodovico gern getragen. Die Gattin des Moro, Beatrice, berichtet an Isabella d'Este, daß auf ihrem purpurroten Gewande solche Vinci in massivem Golde und grün und weißer Emaille fünf Zoll hoch ausgeführt worden seien. Mannigfache Fragen sind über die Verwendung dieser „Vinci" aufgeworfen worden.

Waren sie Lionardos Erfindung? Oder hatte er sie durch ihre Mannigfaltigkeit und Anmut „hoffähig" gemacht? Hat es ihn gereizt, das krause Spiel der Ornamentik, wie er es in S. Celso, S. Ambrogio, S. Eustorgio auf den Spuren lombardischer Kunst fand, einer neuen geschmeidigen Zeit entsprechend zu bilden? Oder bedeutet es noch mehr, noch etwas Persönlicheres für ihn? Lionardo war der unrechtmäßige Sohn eines Notars in Vinci. Ein Wappen zu führen hatte er nicht. Er konnte seinem „Lionardo" nur „de Ser Piero da Vinci" hinzufügen. Mochte dieses „Vinci", das sowohl den Ort seiner Herkunft als auch ursprünglich die geschmeidige Weidenrute bedeutete, ihm nicht ein willkommenes Wappenzeichen sein? Es muß ihm wohl mehr bedeutet haben als ein zufälliges Spiel, denn wiederholt ist es um seine Inschrift »Academia Leonardo da Vinci« geschlungen. Der Grübler unter den deutschen Malern, Dürer, hat sie von dem italienischen Grübler herübergenommen.

Die vier Wappenschilder auf blauem Grunde, die von den Zweigen in der Sala delle Asse herabhängen, führen aus dem Märchen in die Geschichte zurück. Von den ursprünglichen Inschriften dieser Schilder waren nur von einer noch einige Bruchstücke vorhanden. Luca Beltrami hat sie in den Diari des Marino Sanuto wiedergefunden und drei von ihnen sind wieder an ihre alte Stelle gebracht worden. Sie lauten:

1. Ludovicus Mediolani Dux, divo Maximiliano Romanorum regi Blancam nepotem in matrimonium locavit et cum eo arctiorem affinitate ipsa benevolentiam injunxit. Anno Salutis 93 supra 1400.

2. Ludovicus Mediolani Dux, Mediolani ducatus titulum jusque quod, mortuo Duce Philippo avo in Gente Sfortiana obtinere non potuerat, ab divo Maximiliano Romanorum rege imperatoreque magnis cumulatus honoribus accepit. Anno salutis 93 supra 1400.

3. Ludovicus Mediolani Dux cum Italiam Gallorum regis arma suspecta tenerent cum Beatrice conjuge in Germaniam trajecit et ut divus Maximilianus rex Caroli conatibus in Italia se opponeret obtinuit. Anno salutis LXXXXVI supra MCCCC.

Die vierte Inschrift, wie sie erhalten war, bezog sich auf die Einnahme Mailands durch Ludwig XII., also auf den Sturz des Moro. Diese Inschrift ist selbstverständlich nicht die ursprüngliche gewesen. Sie ist deshalb auch bei der Restaurierung nicht wieder erneuert worden, sondern an ihre Stelle gesetzt:

Ad onorare la memoria
di Alessandrina Volpi Bassani
Il consorte Pietro
Volle ripristinata
Sulle orginarie traccie
Questa geniale composizione
di Lionardo
Anno MCMI
E. Rusca.

In die Sala delle Asse sollen später diejenigen Kunstwerke kommen, die sich besonders auf die Familie Sforza beziehen. Es ist ein schöner Traum, zu denken, daß dieser Saal sich ohne Museumscharakter erhalten ließe, als ein Wohnraum des Fürsten, der sein letztes, schon umdüstertes Herrscherjahr in diesem lachenden Raum verlebte, ehe er für immer in die Nacht des Unglücks sank.

Auch sonst noch ist im Castello den Spuren des Malers Lionardo nachgegangen worden. Hinter dem Portikus befindet sich ein kleiner Raum, die sogenannte saletta negra. Die vier Kappen des flachen Kreuzgewölbes zeigen auf blauem Grunde je ein tanzendes Puttenpaar (Abb. 115). Die Felder sind mit Blumen- und Fruchtguirlanden umrahmt. Es sind schöne, anmutige und zugleich kräftige Gestalten mit

Abb. 115. Castello. Fresko aus der Saletta Negra. Boltraffio (?). (S. 173.)

flatternden Bändern um Schulter und Leib. Sie tragen Zweige in den Händen. Die Formengebung und die Farbe deutet auf Lionardo hin, in dessen Schule das Fresko auch zu rechnen ist. Neuerdings ist es auf Boltraffio getauft. Diese Ausschmückung ganzer Flächen mit Putten, wie sie das lombardische Cinquecento vielfach bringt, hat für das ausgehende Quattrocento kein Analogon. Wiederum ist eine spätere Entstehung des Werkes kaum anzunehmen. Wer sollte nach dem Sturz Lodovicos im Castello noch eine solche Arbeit bestellen und ausführen lassen? So liegt noch ein Schleier über der Geschichte dieser Amorini.

Die Sala delle Asse und die drei folgenden Gemächer bildeten die herzogliche Wohnung. An die Sala delle Asse stieß die kleine, schon erwähnte Ponticella an, die Lodovico den bequemen und schnellen Ausgang nach der Stadt zu ermöglichte.

Und einen freien obenein, denn noch waren die uns heute so unentbehrlichen Korridore nicht bekannt.

Neben der Sala delle Asse liegt die Sala dei ducali, wegen ihres blauen Deckengrundes auch Sala celeste genannt; sie hat ihren Namen von den herzoglichen Wappen, mit denen Wölbungen und Lünetten ausgefüllt sind. Galeazzo Maria hat auf blauem Grunde zwanzigmal die Wappen der Familie der Sforza angebracht, zwanzigmal die Insignien GZ. MA. DX. MLI. Quintus anbringen lassen, und zwar mit der Schlange der Visconti und dem vierteiligen Adler, den Matteo Visconti I., nachdem er den Titel Vicario Imperiale erhalten, 1294 in sein Wappen aufgenommen hatte. Der Raum ist, wie auch das folgende Gemach und die Sala delle Asse, mit Lünettengewölben bedeckt. Daneben liegt das Gemach der Herzogin Bona von Savoyen (Sala delle Colombine). Wände und Gewölbe sind mit ihrem Wappen bedeckt. Auf rotem Grunde erhebt sich die weiße, von Strahlen umgebene Taube mit dem Motto der Savoyer: à bon droit. Die Farben sind verblaßt, aber wohl können wir sie uns noch in ihrem ursprünglichen Glanze vorstellen, als die weiße Taube mit den goldenen Strahlen aus dem satten Rot geleuchtet hat, das wie ein schwerer Stoff an der Decke und auch an den Wänden zu hängen schien. Es wird auch von kostbarer Wandbekleidung aus wirklichen Teppichen berichtet. In allen diesen Räumen waren Wände und Decke mit Schmuck überschüttet. In der Sala celeste sind die Wände mit Sgraffiti geschmückt, auch in der Sala delle Colombine und in der herzoglichen Kapelle finden sich Spuren davon. Der lange Saal delli Scarlioni hat seinen Namen ebenfalls von dem Schmuck der Wände, von den rot und weißen Zickzackstreifen, wie sie die Sforza gern anwendeten. Über und über sind die Wände damit bedeckt, in den Fenstervertiefungen wiederholen sie sich, als Rand angebracht, in verkleinertem Maßstabe. Der Aufgang nach der Loggietta des Galeazzo Maria, die heute zur Pinakothek des Castello führt, zeigt denselben Schmuck. Heiter leuchten diese weißroten Bänder aus dem Treppenraum hervor. Überall soll sich Zierendes zeigen — die Sforza nehmen die altlombardische Schmuckfreude auf.

Die Decke der Sala delle Asse ist ein Werk unserer Tage, alles, was an Malereien in der herzoglichen Wohnung aus dem 15. Jahrhundert geblieben ist, ist Ruine. In derselben Flucht wie die oben genannten Räume, aber im Bau der Rochetta gelegen, sind im Frühjahr 1903 neue Räume eröffnet worden. Zuerst die durch ihre Dimensionen schon großartig wirkende Sala del Consiglio. Dieser prächtige Saal ist ganz neu mit dem Sforzawappen, den rot und weißen Zickzacklinien und den Mustern der Vinci in Sgraffiti ausgeschmückt. Wie eigenartig und lebendig dies Sgraffiti wirkt, zeigt der kleine, zwischen der Sala del Consiglio und der Sala del Tesauro liegende Raum, der ganz farblos gehalten ist und nur durch solche Sgraffiti belebt wird. Die Sala del Tesauro daneben liegt in dem Eckturm, der das Gegenstück zu dem bildet, der die Sala delle Asse umschließt. Kaum ein anderer Saal hat so viel Glanz und Reichtum gesehen. Als 1493 Beatrix ihren ersten Sohn geboren hatte, wurden in der Sala del Tesauro alle die reichen Geschenke aufgestellt, welche die Herzogin erhalten hatte. Der ungeheure Reichtum der Sforza wurde hier aufbewahrt. Dieser Saal behütete den Diamanten Karls des Kühnen,

den Lodovico so gern trug, den Lieblingsrubin der Herzogin, die Silbergeräte, Edelsteine und Gelder.

Auch dieser Saal war mit Fresken geschmückt. Seit 1894 ist ein Rest davon freigelegt worden. Es ist über einer Tür die Gestalt eines Merkur in einer gemalten Architekturgruppe, die sich deutlich in einen Oberbau und Unterbau scheidet (Abb. 116). Reich und lebendig setzen sich die architektonischen Teile zu einem Ganzen zusammen, welches wieder das vollendete harmonische Verhältnis der Bauglieder untereinander,

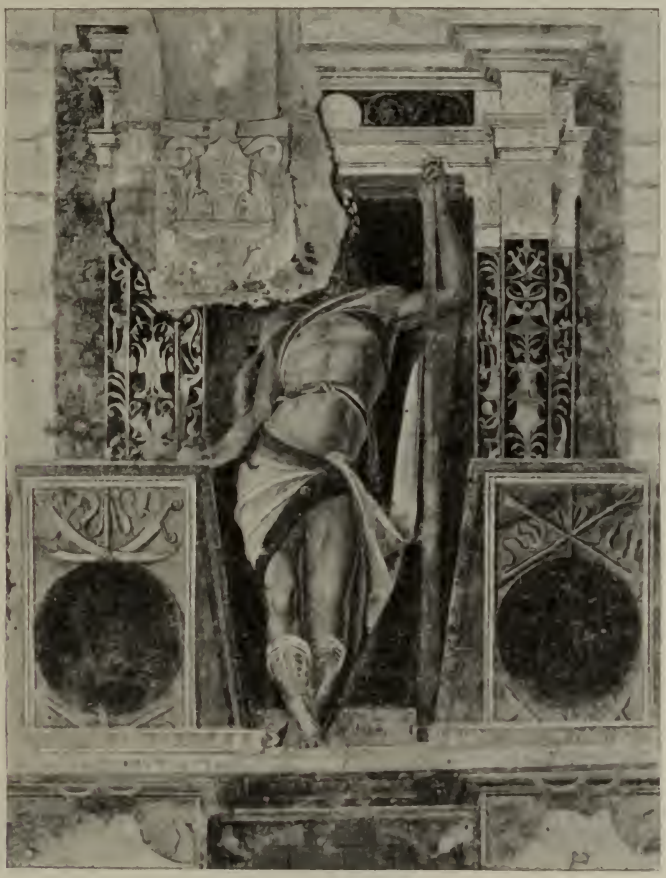

Abb. 116. Castello. Merkur, von Bramante. Fresko in der Sala del Tesauro. (S. 175.)

wie es Bramante schuf, zeigt. Neben dem Merkur erheben sich Pilaster mit bramantesken Kapitellen und feiner Füllung, darunter zwei große Sockelstücke mit Medaillonbildern. Das helle Medaillon unter dem Merkur selbst zeigt eine Szene aus der Gerechtigkeitspflege, die auf dunklerem Grunde gehaltenen Seitenmedaillons Szenen aus dem Leben des Merkur: Merkur, den Argus einschläfernd und derselbe, das Haupt des überwundenen Feindes haltend. Der Maler hat für seine Hauptfigur einen tiefen Raum geschaffen. In ihm steht Merkur mit übergeschlagenen Beinen, die linke Hand auf eine Keule gestützt, die rechte auf das vorspringende Gesims

Abb. 117. Caſtello. Galeazzo Maria Sforza, von B. Luini. Aus den Attelanifresken. Muſeo Civico. (S. 176 f.)

gelegt. Der Kopf iſt leider verloren. Dem Meiſter, der dieſe Geſtalt gemacht hat, hat vor allem daran gelegen, die Sicherheit des Stehens unter beſtimmten Bedingungen zu betonen. Die rechte Hüfte iſt weit ausgebogen und ruft das praxiteliſche Motiv zurück. Die Betonung des Standmotivs, das Hervortreten einzelner Muskeln und die Art der Lichtverteilung rücken die Geſtalt des Merkur, beſonders wenn die Fresken aus der Caſa Prinetti zum Vergleich herangezogen werden, näher an Bramante als an Lionardo.

Gar nichts erhalten iſt von dem Schmuck der Sala della Bala, jenes hochberühmten Saales über der Sala del Conſiglio, der einſt der Mittelpunkt der Feſte der Sforza geweſen iſt. Heute ſind moderne Malereien darin untergebracht. Hier fanden die großen mythologiſchen Spiele ſtatt, von denen die Chroniſten erzählen: Perſeus und Andromeda, Orpheus, die wilden Tiere durch ſeinen Geſang bändigend, wurden dargeſtellt. Hier wurde zur Hochzeit der Iſabella von Aragonien das Schauſpiel „Paradies" aufgeführt. „Das Paradies war durch die große Kunſt und das Genie von Lionardo hergeſtellt." Alle Planeten umkreiſten die im höchſten Glanze ſtrahlende Braut und beſangen ihre Schönheit und ihren Ruhm. Lionardo war der Arrangeur, der »Maître de Plaisir« dieſer Aufführung, und wahrlich, kein Fürſt kann ſich eines vollkommeneren rühmen. In der Sala della Bala rauſchten die Koſtüme, die Lionardo entworfen, tönten die Klänge der Harfe zu den Improviſationen, die ſeinem Geiſt entſprangen.

Wie ein Epilog zur Kunſt der Sforza erſcheint die Sammlung Attelani, die erſt ganz kürzlich dem Muſeo Civico einverleibt iſt. Sie beſteht aus vierzehn Lünettenbildern, die Porträts in Profil auf dunklem Grunde darſtellen — Mitglieder der Familie Sforza; von Francesco und ſeiner Gattin Bianca Maria an bis zu Francesco II., der noch ein-

Abb. 118. Caſtello. Bona von Savoyen, Gattin des Galeazzo Maria Sforza, von B. Luini. Aus den Attelanifresken. Muſeo Civico. (S. 176 f.)

mal von 1522—1535 in Mailand einen Scheinglanz der Sforza verbreitete (Abb. 117 u. 118). Es ist eine Reihe feiner, vornehmer Köpfe, die Männer zumeist mit der roten, weiß verbrämten Herzogsmütze, die Frauen mit dem Kopftuch und weiterhin mit der feinen Haube, die nur den Hinterkopf bedeckte, wie sie Beatrice von Este und Isabella von Aragonien trugen. Zwischen den weltlichen Herrschern fügt sich das feine Profil des Ascanius Sforza mit dem Kardinalshut ein. Die Sammlung stammt aus dem Hause der Attelani (della Tela), wo sie die Lünetten einer mit dem Vincimuster geschmückten Decke füllten.

Auf der Liste der Anhänger Lodovicos, die von französischer Seite aus wegen „Rebellion" verurteilt worden waren, befand sich auch der Name des Vincent de la Toile (Tela). Nach der Rückkehr Francescos II. nach Mailand hat die Familie Attelani diese Bilder als Ehrung für das wieder in seine Rechte eingesetzte Herrscherhaus der Sforza machen lassen. Sie mögen wohl zu dem Werke des Meisters gehören, der überall der Natur durch die Feinheit und Zartheit der Auffassung sein Gepräge gab: Bernardino Luini. Man vergleiche nur den feinen Kopf des Moro, hier schon mit ergrautem Haar, mit den zahlreichen Medaillonporträts, die von dem Fürsten existieren und von denen sich mehrere im Museum des Castello befinden. Die übermäßige Fülle des Antlitzes ist abgemildert, vor allen Dingen das Kinn verfeinert; Bernardino Luini stellt in dem Moro einen Fürsten dar, der im Reich des Geistigen sein hauptsächliches Genüge findet. Die Tracht ist der Zeit entnommen, aber den Köpfen fehlt die unmittelbare Individualisierung — sie sind wirklich ein Epilog der Sforzageschichte — nicht kühn in die flutende Wirklichkeit hineingreifend, sondern wie durch einen Schleier der Vergangenheit gesehen.

Abb. 119. Hof des Palazzo Marino, von Galeazzo Alessi. (S. 182.)

Mailand nach den Sforza.

Nach dem Tode des letzten kinderlosen Fürsten aus dem Hause der Sforza 1535 war Mailand wieder in die Hände Karls V. gefallen, der es bei seinem Rücktritt mit den übrigen italischen Besitzungen seinem Sohne Philipp übertrug und es damit zu einem spanischen Nebenlande machte. Die so schnell wechselnden, dem nationalen Leben fernstehenden spanischen Herrscher konnten für die innere Entwickelung der Stadt kein sonderliches Interesse zeigen. Eine neue Phase der Entwickelung wurde von anderer Seite her ermöglicht und zwar wiederum, wie einst in alten Tagen, von der kirchlichen. Die Reformation hat keine Spuren in Mailand hinterlassen, hingegen hat die Gegenreformation einen hervorragenden Vertreter in Carlo Borromeo, dem heiligen Karl. Auf das Mailand der Visconti und der Sforza folgt das des heiligen Borromeo.

Die Borromeo waren eine aus Florenz stammende Familie von großem Reichtum, Carlo selbst ein Neffe vom Papst Pius IV. Schon mit zweiundzwanzig Jahren war er Erzbischof von Mailand. Er trat ebenso leidenschaftlich für das Wohltun an rechtgläubigen Seelen und die Förderung des Priesterstandes als für die Verfolgung der Ketzer ein; er pflegte selbst, als die furchtbare Pest 1576 die Einwohner Mailands scharenweise flüchten ließ, furchtlos die Kranken, aber er

veranlaßte das Blutbad im Veltlin, dem Hunderte von reformierten Christen zum Opfer fielen und betrieb mit Fanatismus die Hexenprozesse.

Die Inquisition in Mailand wieder einzuführen gelang ihm allerdings nicht, doch wußte er die Verdächtigen vor Gericht zu bringen. Stärkung des Katholizismus durch Gründung von Wohltätigkeitsanstalten, Klöstern, Kirchen, dem theologischen Seminar, durch Machtentwickelung der Geistlichkeit, durch Vernichtung aller Ketzer — das war die Aufgabe, die sich Carlo Borromeo gestellt hatte, und in dem bewunderten Heiligen findet sich die seltsame Mischung von Güte und Fanatismus, die dem Psychologen immer wieder zu raten aufgeben wird. Sein Neffe Federigo setzte sein Werk fort, indem er 1609 die ambrosianische Bibliothek gründete, um „dem restaurierten Katholizismus Italiens auch wissenschaftliche Stützen zu bereiten."

Das Mailand des Carlo Borromeo ist das letzte von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Bis 1713 verblieb die Stadt unter spanischer Herrschaft; durch den spanischen Erbfolgekrieg fiel sie dann an Österreich, aus dessen Besitz sie durch den glänzenden französischen Feldzug von 1796 in französische Hände überging. Die Freude, von der Herrschaft der Österreicher befreit zu sein, erlosch in Mailand durch den Druck der schweren Kriegskontributionen, die Napoleon auferlegte, gar bald. Die maßlosen Wünsche nach höchster Machtstellung ließen Napoleon in der Eroberung von Italien ja nur eine Stufe zu weiterem Vorgehen sehen, und Mailand mußte ihm dienen, wie es gerade kam: 1797 als Hauptstadt der zisalpinischen, 1802 als die der italienischen Republik. Als dem Drange der Verhältnisse folgend, diese italienische Republik selbst um die Umwandlung in eine Monarchie bat, krönte sich am 26. Mai 1805 Napoleon im Dom mit der eisernen Krone der Langobarden. Sein Stiefsohn Eugène Beauharnais wurde zum Vizekönig von Italien ernannt, er hat von Mailand aus mit Milde und Gerechtigkeit regiert.

Noch einmal zog ein König triumphierend in Mailand ein — Viktor Emanuel in Begleitung Napoleons III. 1859. Wieder hatte Frankreich teil an der Befreiung Mailands aus österreichischer Herrschaft, die für die widerstrebende Stadt nahezu ein halbes Jahrhundert der Unruhen, Revolten und Zwangsmaßregeln gewesen war. Graf Cavour hatte 1858 mit Napoleon III. ein Bündnis geschlossen, wonach „Italien frei bis zur Adria" werden sollte. Nach den für die Österreicher unglücklichen Schlachten bei Magenta und Solferino 1859 kam die Lombardei durch Napoleon an Sardinien und somit endgültig unter die italienische Herrschaft.

Abb. 120. Hof des erzbischöflichen Palastes, von Pellegrino Tibaldi. (S. 186.)

Hochrenaissance und Barock.

Lange Zeit hatten die gotischen Formen die lombardische Frührenaissance begleitet, lange Zeit setzten sich die großen Bauten, die das ausgehende Trecento begonnen hatte, auch noch über die glänzendste Zeit mailändischer Architekturausübung, über die Frührenaissance hinweg fort, weit in die Hochrenaissance hinein. Dom und Certosa sollten vollendet werden. Daneben aber wirkte gewaltig das Bauideal Bramantes, der Zentralbau, der von alters her in der Lombardei heimisch gewesen war. Dieselben Meister, die am Dom und an der Certosa arbeiten, führen die neuen Baugedanken aus. Der Architekt und Bildhauer Cristoforo Solari, il Gobbo, erbaut die Kirche S. Maria della Passione, die durch das später angebaute Langschiff mit den Kapellenreihen ihren ursprünglichen Charakter allerdings verloren hat, aber doch noch ein glänzendes Beispiel der Hochrenaissance in Mailand ist. Der Zentralbau war als ein mächtiges Achteck gedacht, mit quadratischen Kapellen, von denen die vierte dem Langhaus hat weichen müssen; zwischen den Kapellen sind Conchen und auch an den Kapellen selbst halbkreisförmige Apsiden, so daß eine einheitliche, imposante und doch außerordentlich lebensvolle Raumwirkung hervorgebracht worden ist. Die mit Kassettierungen bemalte hohe Kuppel von 1530, die großen Fenster mit geradem Abschluß im Tambour steigern den Eindruck des Festsaals, der von diesem Kuppelraum ausgeht.

Als ein Erbteil der lombardischen Kunst vergangener Jahrhunderte ist seiner Terrakottenzierat hineingenommen.

Baumeister an Dom und Certosa war neben Solari auch Dolcebuono, der Erbauer des eigenartigen Monastero Maggiore (siehe S. 134). Die alte Kirche der Benediktinerinnen sollte umgebaut werden, Dolcebuono konnte somit im Entwurf nicht ganz frei vorgehen. Der Bau hat nur ein langes Schiff, welches durch die Altarwand in zwei ganz gleiche Hälften, die Laien- und die Nonnenkirche, geteilt ist. Dolcebuono hat den Bau nicht vollendet, er starb 1506, und die Kirche wurde erst 1519 geweiht; aber ihm ist die eigentümliche Mischung von gotischen und Renaissanceelementen bis hin zu den antikisierenden zuzuschreiben, die dem Monastero Maggiore seinen eigentümlichen Charakter gibt. Der doppelgeschossige Raum hat unten Flachnischen, oben Emporen, auf den Trägern im dorischen Stil lagert das gotische Gewölbe. Die Beschäftigung fast aller Baumeister am Dom läßt sie auch noch im Cinquecento an gotischen Formen festhalten.

Dolcebuono hat das Innere der Kirche S. Maria presso S. Celso ausgebaut, als dessen Architekt er seit 1478 genannt wird. Die Kirche liegt neben dem alten Kirchlein S. Celso. Er hatte eine einschiffige Kirche geplant, und wenn sie auch zu einer dreischiffigen geworden ist, so ist das Hauptschiff in seiner Weiträumigkeit doch durchaus dominierend. Denn Dolcebuono steht trotz seiner gotisierenden Formensprache Bramante nahe. Die Kuppel über der Vierung, die schlanken Säulen der gekuppelten Fenster zeigen in ihrer Ornamentik den stilo bramantesco; der Kuppelturm wird noch wirksamer durch die Farbe. Wie in den romanischen und gotischen Bauten ist das warme Backsteinrot und das leuchtende Weiß des Marmors zusammengestellt. Sie treffen zusammen mit dem Kunstcharakter der frischesten und reichsten Zeit lombardischer Architektur, der Frührenaissance. Ihre Art der Flächenbelebung, ihre Farbenfreude und ihr Schmucksinn erstirbt noch nicht.

Der Säulengang des Atriums von 1513, denn zu diesem altchristlichen Bestandteil des Kirchenbaues ist hier zurückgegriffen worden, gehört der Formengebung nach dem stilo bramantesco an. Er zeigt, wie die Kuppel, eine schöne Belebung durch die Farbe.

Aber der Anfang des Cinquecento zeitigt daneben doch auch in Mailand das Bestreben, „rein klassisch zu wirken". Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Trivulziokapelle, die an die Kirche S. Nazzaro Grande angebaut ist. Der Marschall Giangiacomo Trivulzio starb 1518, und bald nach diesem Datum ist der Bau der Kapelle anzusetzen, der dem Bramantino zugeschrieben ist. „Raumgröße, Raumhöhe ohne künstlerisches Leben, nackt und kalt — das ist ein Bankrott des Stilo Bramantesco, den eine gedankenlose Verwaltung der Erbschaft Bramantes freilich nur hier verschuldet hat."

Die bedeutsame Stellung, die die lombardische Architektur in der Frührenaissance einnahm, hat sie in der Folge nicht aufrecht erhalten können. Die lange Nachwirkung der gotischen Formen, die Konzentration der Hauptkräfte auf den noch nicht vollendeten Dom, die politischen Wirren, die religiöse Bewegung der Gegenreformation, deren Geist sich auch der Kunst mitteilte, waren der Aus-

bildung der Hochrenaissance nicht förderlich. Das Kunstideal der Hochrenaissance ist das der vollkommenen Harmonie, in ihm ist eine der größten und reinsten Entwickelungsreihen der Kunstgeschichte zum Ziele, d. h. zum Abschluß gekommen. Daher ist die reine Hochrenaissance überall nur von kurzer Dauer; in Mailand konnte sie vollends nur ganz kurz sein. Eine folgende Entwickelung war erst gegeben durch das Eintreten des Barockstils, der ebenfalls vom Süden her in die Lombardei drang. Er hat seinen Ursprung in Rom, sein Vater ist Michelangelo. Über das Maß, das Menschliche, das Harmonische hinaus wächst das Kunstwerk in das Gigantische und zu dem Dominieren einzelner Teile. Aus der Ruhe wird Bewegung, aus der Harmonie Kampf. Ein drängendes Leben einerseits, das sich im Übermaß der Lebenserscheinungen äußert, ein imposantes Machtbewußtsein andererseits, das durch große und übersichtliche Formen wirken will, tritt hervor.

Die künstlerische Bewegung, die von dem römischen Barockstil, von Michelangelo und weiter von Vignola ausgeht, erstreckte in ihren verschiedenen Stadien sich über ganz Italien und weit über dessen Grenzen hinaus. Sie findet in allen großen Städten Italiens ihre Vertreter — in Mailand sind es Galeazzo Alessi und Pellegrino Tibaldi. Galeazzo Alessi, ein Umbrer, er war 1512 in Perugia geboren, hatte frühzeitig römische Eindrücke empfangen, durch Michelangelo und Vignola. In seiner höchsten Bedeutung ist sein Name mit Genua verknüpft, welches ihm zum größten Teil die Blüte seines Palastbaues verdankt. Sein Hauptwerk in Mailand ist der Palast Marino (jetzt il Municipio) an der Piazza della Scala. Als Alessi den Bau im Auftrage eines Genueser Kaufmanns 1558 begann, war er ein fertiger Künstler. Das große Areal, welches ihm zu Gebote stand, erlaubte ihm, einen Palast zu schaffen, der an Größe alle ähnlichen Genueser Bauten übertraf.

Majestätisch steigt der dreigeschossige Palast in schimmerndem grauen Sandstein auf, ein mächtiger Würfel, der zwei Höfe einschließt. Die Fassaden, welche nach der Piazza della Scala und der Piazza S. Fedele herausliegen, sind reich an Schmuck, an Pilastern, Halbsäulen, Hermen. Die antikisierenden Elemente sind frei und selbständig verwendet und voll treibenden Lebens. Dasselbe gilt von dem prachtvollen Hof mit seinen auf gekuppelten Säulen ruhenden Rundbogen, über dem sich eine offene Galerie an zwei Seiten hinzieht, deren Bogen von Hermen getragen sind.

Die Wände sind ganz und gar mit Dekoration belebt, Löwenköpfen, Mäandern, Fruchtschnüren. In den Hermen ist Ornamentales an Stelle von Teilen eines Organischen gesetzt (Abb. 119), die Eckherme hat statt der Schultern Schneckenwindungen, die in schwere Fruchtguirlanden auslaufen. Es scheint, daß auch hier wieder die Zierkunst, wenngleich unter ganz anderen Bedingungen, ihr lombardisches Herrschaftsrecht behält. Die einzelnen Formen sind von hervorragender stilistischer Schönheit, so die Gesichter der Eckhermen.

Die Dekoration des Festsaals zeigt neben dem Reichtum und der schönen Anordnung der Fläche schon Einzelheiten, bei denen der künstlerische Einfall für das künstlerische Gesetz eintritt.

Alessi war in Mailand an zwei Kirchenbauten tätig, deren Ausführung

aber erst nach seinem Tode vollendet wurde, an S. Maria presso S. Celso und an S. Vittore al Corpo.

Wie ein Fremdkörper schiebt sich die Fassade von S. Maria presso S. Celso zwischen die Kirche und das Atrium ein. Alessis Zusammenhang mit Vignola und dadurch mit der römischen Schule wird gerade durch diese Fassade offenbar. Der Vergleich mit Vignolas S. Petronio zu Bologna drängt sich auf. Die Fassade

Abb. 121. Fassade der Kirche S. Maria presso S. Celso, von Galeazzo Alessi. (S. 183 f.)

hat eine streng vertikale Teilung (Abb. 121), aber starke Horizontalen wirken so entschieden, daß selbst durch die Zierglieder der Obelisken und der plastischen Gestalten auf hohen Sockeln die Höhendimension nicht zur Dominante wird. Der großzügigen architektonischen Einteilung der Fassade entspricht auch das kräftige antikisierende Detail, das dem am Palast Marino verwandt ist. Durch maßvolle Farbenwirkung, den roten Marmor der Eingangssäulen, das Schwarz der Kapitelle wird die Wirkung noch gesteigert. Neben dem Hauptportal befinden sich die Statuen

von Adam und Eva von Bertoldo Lorenzi, aus dem Ausgang des 16. Jahrhunderts. Sie zeigen für diese späte Zeit eine sehr schlichte Formengebung.

S. Vittore ist von Alessi begonnen, von M. Bassi vollendet worden. Das Kircheninnere macht nicht durch die späteren brillanten Verzierungen, sondern durch die Raumanlage selbst einen prächtigen Eindruck. Der sehr verlängerte Chor ist ein glänzender Saalbau an sich, mit seinen Fensterreihen und den stattlichen

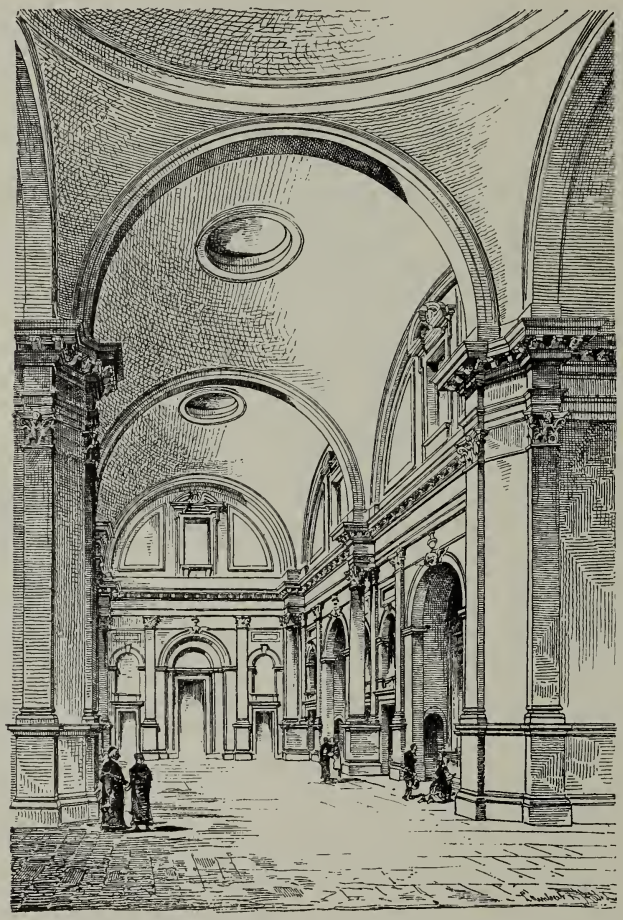

Abb. 122. Innenbau von S. Fedele, von Pellegrino Tibaldi. (S. 185.)

Pilastern mit den Kompositkapitellen. Der Innenraum ist vollständig bemalt. Die breite Fassade mit einer Säulenreihe, die statt der Kapitelle plumpe Puttenköpfe zeigt, gehört einer späteren Zeit, wohl erst dem 17. Jahrhundert, an. Von Martino Bassi stammt als selbständiges Werk die heutige Porta Romana mit den riesigen Konsolen, den massigen rustizierten Pilastern und der breiten Attika.

Die furchtbare Pest 1576—1577 hatte die Bautätigkeit in Mailand nur kurze Zeit unterbrochen. War der Stadt in Carlo Borromeo doch einer der glänzendsten Vertreter der Gegenreformation und zugleich ihrer Kunst erstanden. Die mächtigen

Kirchen dieser Zeit, weite glänzende Bauten, wollten den Erweis von der Machtstellung des Katholizismus und von ihrem Zusammenhang mit Rom geben.

Carlo Borromeo war den Jesuiten besonders zugetan — er ließ ihnen die Kirche S. Fedele bauen (neben dem Palazzo Marino an der Piazza Fedele).

Der Erbauer von S. Fedele ist Pellegrino Tibaldi, 1527—1597, derselbe Meister, der einen so großen Anteil an der Ausschmückung der Domfassade hatte. Wie Alessi ist auch er durch den römischen Barockstil beeinflußt, aber er unterscheidet sich wesentlich von dem nicht viel älteren Zeitgenossen; Alessi hängt enger mit der Spätrenaissance zusammen, Tibaldi ist der Vertreter der strengen Richtung der Gegenreformation, das beweist der Innenraum von S. Fedele (Abb. 122).

S. Fedele wurde 1569, wenige Jahre nachdem Karl die Erzdiözese Mailand übernommen hatte, begonnen. Alles in diesem Kircheninnern ist auf das Bedeutende gestellt, und der Gedanke an Palladio drängt sich auf. Tibaldi geht auf die klassische Einfachheit zurück; das Dekorative ist ganz eingeschränkt, und wo es auftritt, dient es in strengen großen Formen durchaus der Architektur. Das einschiffige Langhaus besteht nur aus zwei Jochen; die Querbogen werden von gewaltigen freistehenden Säulen auf riesigen Sockeln getragen. Über dem vergoldeten korinthischen Kapitell verkröpft sich das Gebälk, zwischen den Säulen, unter den Archivolten entwickelt sich noch je ein „Architektursystem" mit antiken Gliedern. Die Kuppel ist nach dem Vorbild von St. Peter gegliedert.

Es ist begreiflich, daß dieser Bau, der die Forderungen strenger Großzügigkeit und imponierender Macht so vortrefflich zum Ausdruck brachte, einen sehr großen Einfluß ausüben mußte.

Tibaldi, der Lieblingsarchitekt von Carlo Borromeo, erhielt bedeutende Aufträge. Er wurde zu dem Wiederaufbau der Kuppel von S. Lorenzo herangezogen, die 1573 eingestürzt war. Die Beschäftigung mit diesem altchristlichen Zentralbau, der schon Lionardo und Bramante begeistert hatte, mußte Tibaldis Raumgefühl immer noch stärker dahin entwickeln, daß der Raum in seiner ganzen Größe und Einheitlichkeit zu betonen sei; unter seinen Kirchenbauten ist S. Protaso ad monachos ein saalartiger Bau, und in S. Sebastiano wird die großartige einheitliche Raumwirkung nur durch den sich in langen, neue Perspektiven eröffnenden Chorbau etwas abgeschwächt.

Die Wirkungen der Innenräume stehen bei Tibaldi obenan. Hierin ist er der Schöpfer kraftvoller und großer Gedanken. Das Äußere der von ihm in Mailand erbauten Kirchen kann ihm nicht allein zugeschrieben werden, wie es die Geschichte von der Kirche S. Raffaello zeigt. Die Kirche S. Raffaello gehörte noch zu den Kirchen, die vor dem 12. Jahrhundert gebaut waren. Sie war im 16. Jahrhundert der Restauration dringend benötigt und ihr Bau wurde wahrscheinlich von Carlo Borromeo Tibaldi übertragen. Er arbeitete an ihr ungefähr um 1581, aber erst um 1617 wurde sie vollendet und das auch noch nicht vollständig — erst im 19. Jahrhundert ist sie endgültig vollendet worden. So läßt sich die Überladung dieser Fassade erklären, deren „Wüstheit" schon oft hervorgehoben worden ist. Pellegrino hatte sie einfacher gedacht. Die Fassade von S. Fedele ist auch erst von Bassi vollendet worden; sie entbehrt der Großartigkeit des Innenbaues; trotzdem hat auch der Außenbau von S. Fedele weitgehenden Einfluß ausgeübt.

Von den Höfen des erzbischöflichen Palastes ist der vordere dem Tibaldi zuzuschreiben. Die Gartenanlage, in die er umgewandelt ist, kann die Wirkung „düstrer Majestät", die von dem prächtigen Arkadenumgang ausgeht, nicht mindern. Das Ganze ist einfach und übersichtlich (Abb. 120), die Dekoration nach antiken aber frei behandelten Vorbildern; die einzelnen Teile, wie die ganze, nur zweigeschossige Anlage ins Große, ja ins „Enorme" gehend.

Der Hof ist einer jener Teile im modernen Mailand, wo die Kultur- und Kunstströmung eines vergangenen Jahrhunderts in großen, sicheren Zügen zu uns spricht.

Die zahlreichen Baumeister, die mit und nach Alessi und Tibaldi in Mailand beschäftigt waren, gehen auf den Wegen dieser beiden weiter. So Vincenzo Seregno, 1503—1591, der bedeutendste aus der Künstlerfamilie der Seregni, ein Schüler des Alessi.

Die toskanische Schule des 16. Jahrhunderts war in Mailand noch speziell durch die Schüler Buontalentos vertreten, besonders durch Fabio Mangone, der von Geburt auch ein Toskaner war; er vollendete am erzbischöflichen Palast den Hofbau und eine Fassade, so daß an diesem Palaste Bramante, Tibaldi und Mangone die Richtungen ihrer Zeit repräsentieren.

Mangones Hauptwerk in Mailand ist der Palazzo Elevitico, jetzt Palazzo del Senato genannt (via del Senato). Höfe und Palast sind in riesigen Verhältnissen, der Bau hält streng an der Betonung der konstruktiven Teile fest, und die Verbindung der großen Dimensionen mit den schmucklosen Einzelteilen macht einen, wenn auch imponierenden, so doch strengen, ja kahlen Eindruck. Hier knüpft nichts mehr an die ehemalige heitere Kunst der Lombarden an.

Die dem Seregno zugeschriebene Kirche S. Paolo ist erst um 1600 zu setzen. Hier sind die strengen Horizontalen und Vertikalen an der Fassade zugunsten des reich bewegten Linienspiels schon aufgegeben. Der Innenbau mit der stattlichen Kuppel und den Architekturstücken an den Kapelleneingängen zeigt allerdings noch Anklänge an die Schule des Vignola, wie sie Tibaldi nach Mailand übermittelt hatte, aber die Beweglichkeit, die geschwungene Linie, hat doch das erste Wort. Der Bau leitet hinüber nach dem 17. Jahrhundert. Das Innere ist ganz mit Fresken der Campi bedeckt, es ist ein glänzendes Beispiel der späteren lombardischen Architekturmalerei.

Allmählich war eine neue Strömung immer stärker hervorgetreten. „An Stelle der feinen Auffassung des Alessi und der Strenge des Tibaldi tritt eine derbe Freude an Kraft, eine gesunde Vollsaftigkeit, die sogar leicht in das Ungeschlachte, Überreife hinausgreift."

Auch die Mailänder Architektur des 17. Jahrhunderts, wie die des 16., empfing ihren Impuls von Rom aus. Lag doch den Auftraggebern, den großen Kirchenfürsten daran, ihren Zusammenhang mit Rom auch äußerlich zu betätigen. Der Neffe des heiligen Karl, Federigo Borromeo, suchte das Ansehen Mailands durch große Bauten zu heben. Im 16. Jahrhundert hatte Vignola von der ewigen Stadt aus nach Mailand hin gewirkt, im 17. tat dies Francesco Borromini, der 1599 in Bissone auf mailändischem Gebiet geboren

war, der aber als Künstler nach Rom gehört. Ein Mann, der die Größe eines glücklicheren Rivalen, des Bernini, nicht zu ertragen vermochte — er starb, wie berichtet wird, durch Selbstmord. Man hat von dem Krankhaften in seiner Kunst gesprochen, und in der Tat ist die Bewegung in seinen Bauten leidenschaftlich, erscheint undiszipliniert und bizarr. Es ist die völlige Auflösung des Architektonischen ins Malerische. Geschwungene Linien bilden den Grundriß, alle Festigkeit löst sich scheinbar in Bewegung auf, so bei der Kirche S. Maria del Salute (via Durini) in Mailand.

Gewundene Säulen, geschwungene Wände kommen auf. Bei aller Über-

Abb. 123. Hof der Brera, von Francesco Maria Richini. (S. 188 f.)

treibung, ja Entartung, bei aller Verleugnung anerkannter Stilgesetze macht sich aber doch in solchen Bauten noch ein starkes Lebensgefühl, oft ein geistreiches Linienspiel bemerkbar. In Mailand zeigt die Kirche S. Alessandro, die von Lorenzo Binago 1602 begonnen wurde, an der später ausgeführten Fassade schon das Übermaß an Schmuck und in ihren oberen Teilen zumal eine starke Unruhe der Linien. Das Innere ist eine Zentralanlage von schöner Raumwirkung. Jeder Architekturteil ist kräftig und schwer. Wie S. Paolo ist es über und über mit Fresken bedeckt.

Der Hauptvertreter der Architektur des 17. Jahrhunderts ist für Mailand aber Francesco Maria Richini, der noch mit der klassizierenden Richtung des Tibaldi zusammenhängt. Seine Hauptbedeutung liegt in seinen Palast-

bauten, wenn er auch am Dom beschäftigt war und auch einige kirchliche Bauten in Mailand auf ihn zurückzuführen sind, so S. Giuseppe. Diese Kirche ist ein Kuppelbau auf griechischem Kreuz mit schöner, geschlossener Raumwirkung, der aber doch durch seine Anordnung schon mehr als Profanbau wirkt. Die Fassade ist als besonderes Schmuckstück behandelt; sie hat das beliebte Doppelgeschoß und zeigt den ganzen Schmuckapparat des 17. Jahrhunderts: Verkröpfungen, Ineinanderschachtelungen, Kartuschen, Segmente und ganz malerische Zierglieder, wie z. B. Vasen, aus denen Flammen lodern.

Unter den Palastbauten Richinis ist der Palazzo Durini in der gleichnamigen Straße in Fassade und Hofanlage ein Beispiel der schweren glänzenden Pracht des 17. Jahrhunderts. Einzelne Teile erscheinen überladen, aber ein würdiger und imposanter Baucharakter ist gewahrt. Unter Richinis Leitung oder doch unter seinem Einfluß sind eine Reihe von Palästen entstanden, wie der Palazzo Annoni, der Palazzo Acerbi und andere mehr.

Es bleibt eine ziemlich mühsame Aufgabe, in dem Häusergewirr des modernen Mailands sich aus diesen Palästen ein Bild der künstlerischen Eigenart Richinis zu bilden. Immerhin betritt aber wohl jeder Fremde den mächtigen Säulenhof der Brera, die nach einem Entwurf Richinis gebaut wurde (Abb. 123).

An dem geräumigen Hof mit zwei gleichhohen Geschossen und doppeltem Umgang mit gekuppelten Säulen ist alles breit und vornehm angelegt, die Dekoration auf das äußerste beschränkt. Der Hof der Brera ist einer der edelsten in Mailand und gewährt einen „der ersten großartigen südlichen Baueindrücke, welche den vom Norden Kommenden erwarten."

Auch für die Ausbildung der grandiosen Treppenbauten, wie sie das 17. Jahrhundert liebte, bietet die Brera ein schönes Beispiel. Eine Doppeltreppe von monumentalem Charakter führt nach dem oberen Stockwerk, zugleich aber wirken die schönen Durchblicke, die sie gewährt, außerordentlich malerisch.

Nach der via di Brera blickt die Fassade des ehemaligen Jesuitenkollegs mit ihren übersichtlichen, majestätischen Verhältnissen, höchst wirksam durch den hohen Sockel, die maßvoll verwendete Rustika, die Einfachheit der trennenden Glieder. Die via di Brera bietet überhaupt mehrere Beispiele schöner Säulenhöfe.

Dem überall begehrten Richini ist außer dem bedeutenden Anteil an der Vollendung des Ospedale Maggiore noch das Portal zum Palazzo Elevitico, jetzt Palazzo del Senato, zuzuschreiben und das des erzbischöflichen Seminars mit dem schönen, von Giuseppe Meda erbauten Hof, beides schwere Schmuckstücke, in denen der Ausdruck der Kraft, der aus diesen mächtigen Hermen, Konsolen und Gebälkstücken spricht, für den überreichen Prunk und die beginnende Schwülstigkeit entschädigt.

An dem Palazzo Litta soll Richini den Haupthof mit dem dorischen Säulengang gemacht haben, der sich wie der Brerahof durch seine monumentale Einfachheit auszeichnet.

Für die Profankunst des Hochbarock ist der Palazzo Cusani (jetzt Commando della Divisione militare), via di Brera ein glänzendes Beispiel. Die Fassade hat durch die großen Fenster, die durch zwei Stockwerke gehenden unkannelierten Pilaster

und die stolze Bekrönung des Portals einen Charakter der Würde und des Ernstes, den auch die reichliche Verwendung des Ornaments in Rahmen und Muschelwerk nicht aufhebt. Der pompöse Arkadenhof erinnert noch an Richini.

Eine weitaus schwerfälligere Pracht entwickelt der Palazzo Litta. Der Hochdrang des Barock ist in stärkster Weise betont durch das vorspringende Mittelstück, in dem das in wuchtigen Formen aufgebaute Portal steht. So finden sich überall in Mailand, in dieser reichen, inmitten Bedrängnissen aller Art lebenskräftigen Handelsstadt Beispiele für die Barockarchitektur.

Die napoleonische Zeit hat mit ihrer klassizierenden Tendenz dem architektonischen Charakter Mailands noch einen neuen Zug hinzugefügt. Napoleon wollte Mailand das „römische Gepräge" geben, das ihm als Stadtideal vorschwebte.

Er schuf an der Porta Sempione den Triumph- oder Friedensbogen, den Arco della Pace, als „Verbindungstor zwischen Mailand und Paris", ein dem Triumphbogen Konstantins nachgebildeter Bau mit korinthischen Säulen und breiter Attika, auf dem die Siegesgöttin mit dem Lorbeerzweig ein Sechsgespann lenkt, mit Reliefbildern, die einst von den Siegen, jetzt aber von den Niederlagen Napoleons erzählen. Er ließ die Arena nach römischem Muster erbauen, und mehrere Tore der Stadt, z. B. die Porta Ticinese, die Porta Magenta und die Porta nuova zeigen den „antikischen Charakter". Aber nicht das gibt Mailand sein architektonisches Gepräge. Der Dom ist der absolut dominierende Bau, und er spricht uns zugleich von dem wichtigsten Kapitel der Mailänder Baukunst — von dem Zusammenfluß der Gotik und der Frührenaissance bis zur Vollendung der Frührenaissance durch Bramante. Aber zeitlich vorher und nachher birgt Mailand je noch ein bedeutsames Kapitel für die Architektur — die Ambrosius- und die Lorenzkirche sind von höchster Wichtigkeit für die Baukunst des Mittelalters — die Bauten des 16. und 17. Jahrhunderts von hohem Interesse für die Baugeschichte der Barockzeit.

Wenn der letzte Gang den Reisenden, der von dem ihm liebgewordenen Mailand scheidet, ihn nochmals zur Höhe des Domes führt, wird er in dem Häusergewirr dieser „modernsten" Stadt Italiens in steinernen Zeugen jene monumentalen Bilder der Vergangenheit finden, die er im Lande seiner Sehnsucht, in Italien, überall sucht.

Abb. 124. Altarwerk mit dem h. Lukas, von A. Mantegna. Brera Nr. 200. (S. 196.)

Ausgang der Plastik und der Malerei.

Benedetto Briosco zeigte, welchen Weg die lombardische Plastik in der Renaissance ging, nachdem sie sich zeitlich von Lionardo entfernt hatte, von dessen Wesen sie eine Seite in sich weiter bildete. Sie wurde weichlich und äußerlich. Nicht mehr hatten die Künstler, wie Lionardo, unaufhörlich die Natur gefragt. Sie waren nicht mehr Söhne, sondern Enkel der Natur. Daran mußten sie untergehen. Sie verwilderten nicht, wie die Nachfolger eines Michelangelo, die eine Disharmonie in die Welt schrien; sie verstummten, sie schliefen ein, klanglos, geräuschlos. Nichts ist lehrreicher dafür, daß jede Kunstepoche sich ihr eigenes Ideal aus ihrer eigenen Naturanschauung herausarbeiten und herausringen muß, als der Blick auf die Nachfolger Raffaels, Michelangelos und Lionardos.

Im weiteren Verlauf des Cinquecento geht, wie überall in Italien, auch in Mailand die Eigenart des Lokalstils durch die Herrschaft der allgemeinen Kunstgesetze und die noch stärkere Herrschaft Michelangelos verloren. Einen großen Einfluß übte Leone Leoni aus, dessen Hauptwerk in Mailand, das Grabmal des Giacomo de' Medici im Dom, in hohem Maße die Beeinflussung durch Michelangelo zeigt. Dazu begann, wie immer nach den Höhepunkten einer Kunstentwickelung, die bis zur Vollendung gelangte Technik sich in Bravourstücken zu gefallen, wie in der Gestalt des S. Bartolommeo von Marco Agrate.

Es ist dies der geschundene Bartolomäus im rechten Querschiff des Doms, der das Interesse des durchreisenden Publikums gewöhnlich ganz besonders in Anspruch nimmt. Die Gestalt des Heiligen trägt seine eigene Haut auf der Schulter. Es kam dem Künstler darauf an, in dem nunmehr von der Haut entblößten Körper seine detaillierten anatomischen Kenntnisse zu zeigen; aber auch diese, und die Erinnerung an Michelangelo, der auf dem jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle den heiligen Bartolomäus ebenfalls die eigene Haut in der Hand halten läßt, vermag nicht, uns diese „steife Bravourarbeit" anders annehmbar zu machen, denn als Kuriosum für die Kunstbestrebungen einer übersättigten Zeit. Daß Agrate auf sein Kunststück, das bei seinen Zeitgenossen große Bewunderung erregte, sehr stolz war, beweist die Inschrift, in der er, um Irrtümer zu vermeiden, nachdrücklich versichert, nicht Praxiteles, sondern er, Agrate, habe dieses Werk gemacht.

Dem Agrate wird neuerdings noch das Grabmal des Senators Giovanni del Conte in der Ippolitokapelle in S. Lorenzo zugeschrieben, ein Wandgrab mit dem architektonischen Beiwerk des beginnenden Barock, so der toskanischen Säule mit verkröpftem Gebälk, geschwungenen Giebeln usw. Die Gestalt des Toten ist in Lage und Haltung von den Gestalten der Medicäergräber beeinflußt, die Formengebung des Körpers selbst verrät wieder den Meister, der die Anatomie „studiert" hat, und jedes Fältchen in dem hageren Totengesicht und den erschreckend mageren Händen zeigt das besondere Behagen an der wissenschaftlichen Errungenschaft. Es ist 1556—1559 ausgeführt.

Viele Skulpturwerke werden geschaffen, Paläste geschmückt, Grabmäler, Grabtafeln gemeißelt. Die lombardische Zierlust lebt weiter, aber sie zeigt sich in schweren Formen akademischer Art oder im Übermaß ornamentalen Reichtums, oft geistreich bis zum Verblüffenden, reich bis zur Verschwendung, doch ohne die Hauptaufgabe der Skulptur zu lösen, ohne die menschliche Gestalt in ihrer Größe und Einfachheit zu geben. Hierin liegt ja weder die Bedeutung der Barockkunst und ebensowenig die höchste Bedeutung der lombardischen Skulptur. Eine Wanderung durch den Dom, an den Altarbauten des Tibaldi und seiner Schule vorbei, ein Blick auf die prunkvollen Barockbauten lehren die dekorative Bedeutung der Barockplastik kennen.

Das ausgehende 18. und der Beginn des 19. Jahrhunderts haben die Bewegung des sogenannten Neuklassizismus gebracht. Der ausgelebten Barockformen müde, suchten die humanistisch gebildeten Kulturvölker ihr Ideal in der Antike und der von Winkelmann proklamierte Satz, daß „der einzige Weg, groß, ja wenn möglich, unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten sei", fand ihren Widerhall ebenso in Frankreich wie in Deutschland und Italien. Antonio Canova, 1757—1822, noch aus dem Barock herausgewachsen und in einer bestimmten Manier verharrend, galt in den Augen der Römer so vollständig als der Wiederhersteller antiker Schönheit, daß er für die von Napoleon aus Rom entführten Kunstschätze Ersatz schaffen mußte. Der Papst ließ seinen Perseus an den Platz des belvederischen Apolls stellen, die »opera consolatrice«, wie das Werk begeistert genannt wurde.

„Der klassische Geschmack" übertrug sich auch auf die Porträtstatuen. Im

Hof der Brera steht ein berühmtes Beispiel dieser Art, die Statue Napoleons I. von Canova. Der Auftrag zu dieser Kolossalstatue wurde dem Künstler von dem französischen Kaiser selbst gegeben. Canova hatte über die Art der Ausführung ganz frei zu entscheiden. Die Marmorstatue kam gerade nach Paris, als Napoleon nach Rußland aufbrechen wollte. Nie ist sie in der französischen Hauptstadt zu ihrem Recht gekommen. Nach dem Sturz Napoleons hat sie Wellington nach England bringen lassen. Die Statue im Brerahofe ist eine Kopie in Bronze. Der Imperator des 19. Jahrhunderts ist im Charakter der idealisierten Helden der römischen Kaiserzeit dargestellt. Der Oberkörper ist nackt. Das antike Gewand fällt über die linke Schulter, in der rechten Hand hält er die Nike auf der Weltkugel. Die individuelle Ähnlichkeit ist ganz und gar zum Typus verallgemeinert. Die Wiedergabe des Körpers verrät den Meister, der sich an dem Apoll von Belvedere geschult hat, und diese weiche Eleganz scheint wiederum in das 19. Jahrhundert ein altes lombardisches Erbteil zu übertragen.

Das denkmalslustige 19. Jahrhundert hat aber in Mailand ebensowenig wie anderswo an diesem antikisierenden Stil festgehalten. Das Denkmal Napoleons III., im Hof des Senatspalastes von Barzaghi 1839—1892 weist in seiner Lebendigkeit und Natürlichkeit (besonders durch die momentane Bewegung des Grüßens), ebenso wie durch die virtuose Technik auf die Schule von Vincenzo Vela 1822—1891 hin, der auf ganz Oberitalien und über dieses hinaus so bedeutend gewirkt hat. Barzaghi ist auch der Schöpfer des Denkmals von Manzoni auf der Piazza S. Fedele.

Vincenzo Vela hat ursprünglich unter dem Einfluß Canovas gestanden, der in Velas Studienjahren noch als das Muster und Vorbild aller Idealkunst galt; er hat sich aber von dem Pseudoklassizismus frei gemacht und begonnen, die Kunst, die in der Natur steckt, wie Dürer sagt, herauszureißen; er hat mit Leidenschaft die Wahrheit gesucht, nicht indem er sich durchaus an die Wirklichkeitsformen hielt, sondern indem er das Seelenleben zum intensivesten Ausdruck zu bringen suchte. Der Schüler der Akademie in Mailand konnte nicht gleich bewußt den Weg finden, der von der klassizierenden Konvention zu der Eroberung der modernen Wirklichkeit führte; ein interessanter Beleg dafür ist, daß die noch heute in der Sala nera des Museo Poldi Pezzoli so viel bewunderte Statue des Lorenzo Bartolino 1777—1850, die „Fiduzia in Dio" aus dem Jahre 1835 ihm den Fingerzeig dazu gab; eine Gestalt, die unserem modernen Empfinden trotz aller Anmut und edlen Formengebung doch stark typisch und übermäßig weich erscheint.

Das Werk, wodurch sich Vela zuerst großen Ruhm erwarb, sein Spartacus, zeigt eine leidenschaftlich bewegte, muskulöse Gestalt, bei der der Einfluß Michelangelos anzunehmen ist. Diese Statue, wie auch die anderen Hauptwerke Velas, sind nicht mehr in Mailand, das der Künstler auch selbst bald verließ, um nach Turin überzusiedeln, wo man ihn besser studieren kann als in Mailand selbst.

Zuerst angefeindet, hat seine Richtung, die Intensität des Ausdrucks, Realität der Darstellung und virtuose Technik miteinander verbindet, einen ungeheuren Einfluß ausgeübt, und eine große Schülerzahl hat sich nach ihm gebildet.

Auf dem Cimeterio monumentale, auf dem sich sonst das virtuose Handwerk

bedenklich breit macht, sind auch Werke Velas und seiner Schüler zu finden, Vela selbst hat die Statue der Freiheit Nr. 1408—1411 geschaffen.

Die modernen Skulpturen sind seit kurzem in dem Museo des Castello zusammengestellt worden.

Aus der Malerfamilie Procaccini, deren ältere Vertreter Ercole der ältere 1520—1591, Camillo und Giulio Cesare sind, ging auch Ercole der jüngere 1596—1676 hervor, der Maler, der den von Bologna ausgehenden Eklektizismus

Abb. 125. S. Maria Magdalena, von G. C. Procaccini. Brera Nr. 343. (S. 193.)

in Mailand vertrat. Seine schon durch ihre Größe auffallenden Bilder sind virtuos in der Technik, statiös in der Farbe, großzügig in der Linienführung, ein starkes Lebensgefühl geht durch diese Werke. Bei ihm wie bei Giulio Cesare verrät sich aber doch der Eklektiker überall. An der großen Kreuzigung (Brera 364) von Ercole dem jüngeren hat die Rückenfigur des Knechtes, der die Nägel durch die Hand Christi treibt, ganz lionardeske Züge, die Maria Magdalena von Giulio Cesare (Brera 343 [Abb. 125]) erinnert in der Farbengebung und der Erregung, die bis zur mystischen Verzückung geht, an Correggio. Wie stark

er sich an Correggio anlehnt, zeigt auch seine Vermählung der heiligen Katharina (Brera 345). Sehr lehrreich dafür ist ein Vergleich mit der Anbetung des Kindes von Correggio (Brera 427). Die Vermählung der heiligen Katharina des Giulio Cesare Procaccini ist ein reizvolles Werk. Der schöne Körper des Kindes, die sanften weichen Linien der Gesichter, die große Eleganz der Hände, die Lebendigkeit der Komposition und die effektvolle Lichtführung sprechen in hohem Grade an, aber das Bild ist weit entfernt von dem Adel und der Ruhe der „goldenen Zeit".

Abb. 126. Die Madonna mit dem Rosenkranze, von G. B. Crespi. Brera Nr. 380. (S. 194.)

Giulios Neffe, Ercole der jüngere, hat dann den Stil der Caracci bewußt in Mailand etabliert.

Eine gleiche Mischung eklektischer Motive und ein gleiches Gefühl für Größe der Anlage zeigen die Gemälde des Giovanni Battista Crespi 1557 bis 1633. Er war, nach Zahl und Art seiner Werke zu urteilen, ein in Mailand sehr beschäftigter und gesuchter Meister, wir finden seine Werke in S. Eustorgio, im Dom, in S. Celso und an anderen heiligen Orten, einige Tafelbilder auch in der Brera. Seine Madonna mit Heiligen oder die Madonna mit dem Rosenkranz (Brera Nr. 380; Abb. 126) zeigt im ganzen Aufbau das „architektonische Grundgefühl", das seinen Bildern jenen Zug ins Große gibt; die Gestalten selbst stehen

zu dieser architektonischen Ruhe durch die übergroße Weichheit und Schmiegsamkeit in einem gewissen Gegensatz, die Innigkeit des Ausdrucks geht bis zum Sentimentalen. Doch sind Aufbau und Kolorit durchaus großwirkend, das letztere durch die schöne Zusammenstellung des Weiß in Gewändern und Blumen. Aber trotz aller Schönheit empfinden wir den Mangel der Seele. Daniele Crespi, der Neffe des Giovanni Battista, hat trotz eines nur kurzen Lebens 1590—1630 sich hohen Ruhm erworben. Auch er ist in den Museen und Kirchen Mailands vielfach vertreten (S. Eustorgio, S. Pietro in Gessate, Maria della Passione und anderen), außerdem auch in der Certosa bei Pavia. Seine Kompositionsweise verbindet ihn mit den Caracci, doch mischt sich bei ihm eine Freude am Detail ein, die der großen Auffassung widerstreitet. So in seiner Einsetzung des Abendmahls (Brera Nr. 403), wo „niemand acht gibt auf Christus, vor lauter unbefangener Unterhaltung".

Noch eine ganze Reihe von Malern schließen sich an die Procaccini und Crespi an, so die beiden Nuvoloni, von denen der jüngere Carlo Francesco, genannt Panfilo 1608—1665 seinerzeit zu den Zierden der Mailänder Malerei gehörte. Aber Nuvolini verfällt in eine weichliche Formengebung, und im ganzen genommen hat die eklektische Malerschule Mailands nur Bedeutung als ein Glied jener Kette, die alle künstlerischen Erscheinungen, wie sie sich aus den Anregungen der Caracci heraus entwickeln, verbindet. Es sind das die Künstler, die sich des Kapitals der Vergangenheit bewußt sind und den Forderungen der Zeit, der Gegenreformation mit Ausnützung eben dieses Kapitals dienen. Wie die glänzenden Paläste des Barock, zu deren Ausmalung sich auch ein Tiepolo zur Verfügung stellte, brauchten die gewaltigen Kirchen, die von der Macht des Katholizismus zeugen sollten, auch malerischen Schmuck, der die ganze Verve und Lebendigkeit des neuen Kunstideals forderte. Bis zu welchen Konsequenzen sie gingen, zeigen die Kuppelmalereien eines Filippo Abbiati 1640—1715 in S. Alessandro.

Abb. 127. Karton zur Schule von Athen, von Raffael. Ambrosiana. (S. 216 f.)

Anhang.

Die nichtlombardischen Maler.

Die lombardische Malerschule wächst aus einem Kreis oberitalienischer Malerschulen heraus, die wieder untereinander in starker Wechselbeziehung stehen. Ein aufmerksamer Gang durch die Säle der Brera gibt ein deutliches Bild dieser Kunstströmungen, und ergänzend treten hinzu die bedeutenden Sammlungen im Museo Civico (Castello) im Museo Poldi Pezzoli, in der Casa Borromeo, der Ambrosiana, dem Museo Crespi und kleineren Privatsammlungen.

Das Quattrocento in seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit, seinem jugendlich mutvollen Durchbrechen aller traditionellen Schranken, mit seinem neugierigen und begehrlichen Forschen nach allen Naturgesetzen und mit dem frommen Hauch aus dem Mittelalter herüber, bringt Erscheinungen der scheinbar entgegengesetztesten Art hervor, die aber alle auf dem Boden des frischen Naturalismus aufwachsen.

Die Geschichte der älteren lombardischen Maler hat wiederholt auf Mantegna hingewiesen. Andrea Mantegna 1431—1506 ist der „Führer und Herrscher der norditalienischen Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts". Die Schule von Padua hat am frühesten in Oberitalien den Blick für die Wirklichkeit geschärft.

Giotto hatte in Padua ein großes Vorbild gegeben durch die Fresken in der Capella dell' Arena. Squarcione, der Lehrer Mantegnas, vermittelte seinem weit größeren Schüler die Kenntnis des Altertums, und das Reiterstandbild des Gattamelata von Donatello lehrte ihn den kühnen Naturalismus der Florentiner. Den frühen Stil Andrea Mantegnas zeigt das Altarwerk (Brera Nr. 200) vom Jahre 1453. Es stellt Ganz- und Halbfiguren in gotischen Bogen auf Goldgrund dar. Die Hauptgestalt, der heilige Lukas, ist schon durch seine besondere Größe ausgezeichnet. Der junge Künstler hat sich in der Anordnung an die Altarwerke der Schule von Murano angelehnt. Nicht eine einheitliche Bildfläche gibt er, sondern eine Zusammensetzung von Einzelgestalten. Die minutiöse Ausführung des Details verbindet sich mit dem Ausdruck ernster Würde und plastischer Festigkeit

in den Gestalten. Einzelne Gesichter, so z. B. das des klagenden Johannes (Abb. 124), gehen im Ausdruck des Schmerzes bis zur Verzerrung; die meisten, besonders die der unteren Reihe, zeigen jedoch eine ruhige Würde und einen hohen Adel in der Erscheinung. Die jugendliche Giustizia mit dem schwärmerischen Blick könnte als eine Vertreterin des umbrischen Einflusses gelten, der durch Gentile da Fabriano, wie nach Toskana, so auch nach Oberitalien getragen worden war.

Der berühmte tote Christus (Brera Nr. 199) zeigt Mantegna in einem seiner Spätwerke. Er, der sein ganzes Leben lang der Antike diente, vertritt hier den

Abb. 128. Der tote Christus, von A. Mantegna. Brera Nr. 199. (S. 197.)

Naturalismus mit aller Konsequenz. Der erste Eindruck des Bildes ist der eines perspektivischen Experiments (Abb. 128). Es soll gezeigt werden, wie stark ein Körper folgerichtig verkürzt werden kann. Der erste Blick auf das Bild läßt den Beschauer fast zurückschrecken, nicht allein wegen der befremdlich wirkenden Verkürzung, als auch wegen der naturalistischen Behandlung des Leichnams mit den grünlichen Schatten, den roh durchbohrten Händen und Füßen, den gekrümmten Zehen, den derben Körperformen. Die Darstellung des toten Menschen, das ist Mantegnas Aufgabe gewesen. An der Seite erscheinen die durch den bittersten Schmerz entstellten Gesichter der drei Marien. Daß der Tote entsetzlich gelitten, das sagen die schmerzhaft herabgezogenen Lippen, die tiefen Furchen zwischen den Augenbrauen. Und doch lehrt dieser tote Christus die Größe des Opfers

und den Frieden des Überwundenhabens. „Es ist vollbracht," sagt diese herbe, zermarterte und doch noch gewaltige Gestalt.

Verschiedene Madonnenbilder des Mantegna sind in den Mailänder Museen zerstreut. Die plastische Modellierung verbindet sich mit einem freien malerischen Vortrag und einer großen Kraft des Seelenausdrucks. So in der herrlichen Madonna im Museo Poldi Pezzoli Nr. 625 und in dem Brerabild Nr. 198, zwei Kniestücke (Abb. 129). Die Madonna in der Brera ist von singenden Cherubim

Abb. 129. Madonna, von A. Mantegna. Brera Nr. 198. (S. 198.)

umgeben, derben Burschen, die von der Wichtigkeit ihrer Aufgabe erfüllt sind; auch hier in die himmlischen Regionen hinein wagt sich der Naturalismus. Die Gesichtsbildung der Madonna zeigt eine schöne Mischung von Zartheit und Größe, durch die Verbindung der weichen Linien des Ovals und der Haare einerseits, und den energischen Mund und den breiten kräftigen Nasenrücken andererseits. Man hat diese Madonna als die schönste des Mantegna bezeichnet. Die Brerabilder allein zeigen, warum Mantegna einen so gewaltigen Einfluß auf Oberitalien ausüben mußte. Der stärkste Naturalismus, die an der Antike gebildete plastische Schönheit und der mittelalterliche nordische Zug, der die Menschengestalt

doch immer das Gefäß der Seele bleiben läßt, verbinden sich in ihm. In der Farbengebung ist Mantegna von den venezianischen Künstlern beeinflußt worden, wie er wiederum auch diese beeinflußt hat.

Ist doch auch der persönliche Zusammenhang zwischen dem größten Meister der paduaner Schule und der venezianischen des Quattrocento noch bewiesen durch die Heirat Mantegnas mit der Tochter des Jacopo Bellini.

Die ältere venezianische Schule ist in Mailand sehr gut vertreten. Sie hat

Abb. 130. Bildnis eines Unbekannten, von A. da Messina. Museo Civico, Castello. (S. 201.)

sich in überraschend kurzer Zeit zu ihrer Höhe entwickelt. Noch im Anfang des 15. Jahrhunderts riefen die Venezianer, als sie die Sala del maggior consiglio im Dogenpalast ausschmücken wollten, umbrische und oberitalienische Künstler zu Hilfe. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts aber traten die Meister der muranesischen Schule hervor, die dem benachbarten Venedig in der Kunstübung vorangingen.

Noch weit entfernt von dem Glanze Tizians, zeigen diese Meister doch schon, daß sie die Maler der „Augenlust" sind, daß die Freude an dem Reichtum der wirklichen Erscheinung für sie obenan steht. Der Verkehr des stolzen Handelsvolkes mit anderen Völkern hatte den Blick für die Eigenart der Erscheinung

geschärft, der Zusammenhang mit dem farbenreichen Orient, wohin ihre Handelsschiffe gingen, und das Leben auf und an dem Meere mit seinem Sonnenduft und feuchten Schimmer hatten das Interesse für die leuchtende Farbe entwickelt. Dazu kam, daß Antonello da Messina die Technik der Ölmalerei einführte, ein neuer Anstoß, die Leuchtkraft der Farben wiederzugeben!

Die älteren Meister von Murano, wie Antonio Vivarini da Murano (Abb. 131),

Abb. 131. Madonna, von A. Vivarini. Galleria Poldi Pezzoli Nr. 589. (S. 200.)

verraten die Mischung von umbrischen und paduanischen Einflüssen, Bartolemmeo Vivarini zeigt eine offenbare Annäherung an Mantegna. Die Anmut ist ihm fremd, aber seine Gestalten leben doch, und er sucht den glänzenden Reichtum, den die Venezianer erstreben, darzustellen durch eine reiche Dekoration und den Schimmer der Ölfarbe, die er als einer der ersten anwendet. Er ist durch ein Altärchen in der Ambrosiana vertreten.

Das Streben nach Energie auf Kosten der Anmut zeigt Antonello da

Meſſina, geſt. 1493, der am hervorragendſten im Porträt iſt. Das Muſeo civico beſitzt ein männliches Bildnis von ihm, ebenſo der Palazzo Trivulzio (Abb. 130).

Abb. 132. Thronende Madonna, S. Geminiano und S. Petrus Martyr, von C. Crivelli. Brera Nr. 201. (S. 203.)

Sprechend lebendig ſchauen die Männerköpfe aus dem ganz neutral gehaltenen Hintergrunde heraus. Antonello hat kein anderes Ziel, als die ehrliche Nachbildung der Wirklichkeit mit den neu erworbenen und ſorgſam ſtudierten Kunſtmitteln.

Unter dem Einfluß des Antonello steht Alvisi (Luigi) Vivarini, gest. vor 1502, der Sohn des Bartolommeo. Der Ruhm der Schule von Murano war im Sinken, als das Licht der Bellini in Venedig selbst zu leuchten begann; Alvisi ist es dann gewesen, der am ererbten Besitz seines Vaters festhält und doch seine Augen der neuen Strömung nicht verschließt. Daß Alvisi auch von

Abb. 133. Predigt des h. Markus (Teilstück), von Gentile Bellini. Brera Nr. 164. (S. 203 f.)

Mantegna gelernt hat, daß er auf die Bellini sah und doch seinen Muraneser Traditionen treu bleiben wollte, gibt seinen Bildern einen eigentümlichen Charakter.

Der Venezianer Carlo Crivelli kann besser in Mailand als in Venedig selbst studiert werden. Die Brera zeigt ihn in seiner thronenden Madonna von 1482 (Nr. 201) und in der Madonna della Candelletta (Nr. 207) als Maler des repräsentativen Andachtsbildes, in der Kreuzigung (Nr. 206) als Historienmaler.

Sein Triptychon, Nr. 201, hält an dem ganzen Reichtum der alten venezianischen Malerei fest. Die Heiligenpaare zu den Seiten der Madonna und diese selbst sind in übertriebener Zierlichkeit ausgeführt; Teile, wie der Schlüssel des heiligen Petrus, sind noch aufgelegt. Früchte sind auf den Boden verstreut und schmücken den Sockel, die Gewandungen zeigen mannigfache Muster. Die Fruchtkörbchen und die Blumenvase, die auf dem Throne stehen, sind Kabinettstücke an feiner Zeichnung und Ausführung (Abb. 132).

Aber die Linie und die Lokalfarbe herrschen noch ganz und gar. In derselben Zeit, in der Lionardo die Farben sich auflösen läßt in Töne und Schimmer,

Abb. 134. Die Beweinung Christi, von Giovanni Bellini. Brera Nr. 214. (S. 204.)

heben sich hier die Gestalten auf Goldgrund hart voneinander ab. Trotz des Liebreizes des jugendlichen Geminiano, der Feinheit der Madonna und der allerliebsten Wichtigtuerei des Kindes mit seinem Vögelchen bleibt dem Gemälde eine große Herbigkeit eigen. Aber Crivelli bleibt trotz aller Härten ein eigenartiger und interessanter Meister.

In der Frührenaissance wurde der Künstlerruhm aller Zeitgenossen in der Lagunenstadt durch die Brüder Bellini verdunkelt. Der große Geschichtserzähler Gentile (gest. 1507) ist durch seine Predigt des heiligen Markus in der Brera (Nr. 164) vertreten. Es ist eines seiner letzten Bilder, das Giovanni Bellini nach seinem Tode vollendete. Die ganze Pracht einer reichen orientalischen Stadt soll dargestellt werden. Eine große Menge von turbantragenden Männern und ver-

schleierten Frauen lauschen der Predigt des Heiligen. Der Hintergrund ist durch eine Moschee und durch allerlei Bauten nach Art des Orients ausgefüllt, den Gentile auch aus eigener Anschauung kannte; der Platz vor der Moschee ist durch Menschen und fremdartiges Getier belebt. Die bunte Wirklichkeit lockt und die Größe der Auffassung geht, ebenso wie die dramatische Erregung, durch diese Buntheit verloren (Abb. 133).

Sein größerer Bruder Giovanni Bellini 1428—1516 hat wie Gentile auch unter dem Einfluß Mantegnas gestanden, aber er hat nichts einfach übernommen, sondern jede Anregung war ihm ein Anstoß zum eigenen Weiterschreiten. Giovanni hat nicht seinen Blick auf die Vielartigkeit des wirklichen Lebens gerichtet wie Gentile; er ist in erster Linie Andachtsmaler, und er schuf jene „Santa Conversazione", das „Beisammensein der heiligen Gestalten, ohne Affekt, ja ohne bestimmte Andacht", die einen so bedeutenden Platz in der venezianischen Malerei einnehmen.

Seine Lieblingsthemen sind außerdem die Beweinung Christi und die Madonnendarstellungen. Die Beweinung Christi (Brera Nr. 214) ist noch ein Temperabild aus früher Zeit, es ist eines der in Venedig beliebten Brüstungsbilder, stellt also Halbfiguren dar (Abb. 134). Die Linien sind nicht ohne eine gewisse Härte, doch ohne Unruhe und darum ernst und feierlich wirkend — in den Gesichtszügen liegt eine Tiefe des Ausdrucks, die den Meister zeigt, der seelische Vorgänge schildert, ohne mit dem Naturalismus zu brechen. In diesen Pietabildern nähert sich Giambellin dem Mantegna am meisten. Altertümliche Momente fehlen solchen Jugendwerken Bellinis nicht, so zeigt der Kopf des Johannes noch die korkzieherartigen Locken älterer Zeit. Das Madonnenbild Nr. 215, gezeichnet MDX, gehört dem späten Stil des Meisters an, in dem er von der Betonung der Form zur Betonung der Farbe übergegangen ist; ein gedämpfter goldiger Ton liegt über dem Gemälde. In fast allen Mailänder Sammlungen finden sich Madonnenbilder von Bellini, nach der Zeit ihrer Entstehung verschieden in Farbe und Freiheit der Komposition, aber alle durch die Ruhe und die Harmonie ausgezeichnet, die der Stempel aller Werke des Giambellin sind. „Giambellin ist noch immer der beste in der Malerei," schreibt Dürer 1506 von dem greisen Meister.

Wie sich die venezianische Schule im Cinquecento fortsetzt, zeigen die Werke des Vittore Carpaccio, des Lazzaro Bastiani und des Giovanni Battista Cima da Conegliano, die alle mehr oder weniger den Einfluß Bellinis, Mantegnas und Antonellos erfahren haben.

Vittore Carpaccio 1460—1523 steht Gentile nahe durch den frischen Erzählungston. In dem Tempelgang der Maria (Brera Nr. 171) rechtfertigt die liebevolle Sorgfalt, mit der alle Bauten nahe und fern in ihren perspektivischen Verkürzungen dargestellt sind, den Bericht, daß Carpaccio alle damals bekannten Geheimnisse der Perspektive erlernt hätte (Abb. 135). Jedenfalls wendet er solche Kenntnisse mit Vorliebe an. In der Freude an der Wirklichkeit sind ganz selbständige, von dem Hauptvorgang unabhängige, genrehafte Motive hinzugefügt, so der Knabe im Vordergrund mit dem Reh am Strick und das im Grase hockende Kaninchen. Noch frappanter für die Tendenz der Wirklichkeitsmalerei

ist sein Samson und Delila in Poldi Pezzoli Nr. 577. Alle Werke des Carpaccio zeigen ihn als den tüchtigen Meister, dem die Erde und die Gegenwart zu lieb sind, um sich über sie erheben zu wollen; die Tiefen und die Höhen in Ausdruck und Empfindung sind ihm fremd, aber er erzählt vortrefflich von seiner Zeit. Die Venezianer sind eben alle Maler der Augenlust.

Auch Cima da Conegliano 1459—1517 lehnt sich an Giovanni Bellini und an Antonello an, aber indem er seine Gaben nach allen Seiten hin gleichmäßig und sorgfältig ausbildet und die Frische seiner heimatlichen Berge (er stammte aus Conegliano im Friaul) über seinen Werken zu liegen zu scheint, ist

Abb. 135. Der Tempelgang der Maria, von Vittore Carpaccio. Brera Nr. 171. (S. 204.)

er doch ein selbständiger Meister, dessen Gemälde durch den künstlerischen Ernst der Auffassung und die Gediegenheit der Ausführung immer noch, selbst in unsern übervollen Bildergalerien, ihres Erfolges sicher sind. Das Bild in der Brera (Nr. 176) stellt eine Santa Conversazione dar, drei Heilige mit einem lautenspielenden Engel stehen zusammen, heitere Genreszenen sind in den Hintergrund verlegt, auf die der Blick durch die offene Säulenhalle fällt. Jedes Detail ist fein ausgeführt, doch geht Cima nie ins Kleinliche.

Nicht so glänzend wie die Venezianer der Frührenaissance sind in Mailand die Umbrier und die Florentiner des Quattrocento vertreten. Jedoch repräsentiert Gentile da Fabriano (1370[?]—1427), der Vermittler zwischen seiner Heimat und Florenz, nach welcher Stadt er 1418 kam, die eine Seite der umbrischen Malerei, diejenige, die gewissermaßen die Erbschaft der sienesischen Schule antritt.

Denn wie diese erstreben auch die alten Meister des südlichen Umbriens nicht die Konsequenzen eines rücksichtslosen Naturalismus, sondern die Wiedergabe des stillen gottseligen Innenlebens, der zarten weichen äußeren Schönheit, die sich mit köstlichem Zierat schmückt, so die heiligen Gestalten Gentiles (Brera Nr. 497), die in ihrer Lieblichkeit und Zartheit doch ein feines Realitätsgefühl verraten. Auch während

Abb. 136. Madonna mit Heiligen und mit dem Herzog Federigo da Montefeltro, von Piero della Francesca. Brera Nr. 510. (S. 207.)

seines Wanderlebens durch Oberitalien, Toskana und Rom hält Gentile an seinem heimatlichen Kunstideal fest.

Ganz anders das nördliche Umbrien, dessen Kunst in einem Melozzo da Forlì gipfelt. Hier wollen die Maler in ernstester Arbeit die Gesetze der Erscheinungen ergründen, wie Mantegna. Sie sehen ab von der lyrischen Andachtsmalerei, ihnen ist die Hauptsache der Mensch und dessen Verhältnis zu seiner Umgebung. Daher wollen sie in die Geheimnisse der Anatomie und der Perspektive eindringen. Die zarten Gestalten Gentiles knicken die Halme nicht um, die unter ihren Füßen

sprießen, die Gestalten eines Piero della Francesca (c. 1415—1492) sind energisch in ihrer Haltung, kraftvoll in ihrer Bewegung. Das beweist die Heiligenversammlung um die Madonna, zu deren Füßen Federigo da Montefeltro kniet (Brera 510; siehe S. 96). Sie sind weit entfernt von der poetischen Welt des Gentile, aber sie geben die Körper in einem herrlich vertieften Raum (Abb. 136). Die Schönheit muß zugunsten der Charakteristik zurücktreten. Piero hatte mit Justus von Gent zusammen

Abb. 137. Porträt, von Antonio Pollajuolo. Museum Poldi Nr. 157. (S. 207 f.)

in Urbino gearbeitet, auf dem Brerabild werden die Hände des Fürsten Justus zugeschrieben. Das berühmte Frauenbildnis im Poldi Pezzoli Nr. 157 wurde früher dem Piero zuerteilt. Die neuesten Forschungen geben es dem Domenico di Bartolommeo Veneziano oder dem Antonio Pollajuolo. Beide Namen führen zu der florentinischen Malerschule herüber, die wie Francesco ihre Hauptaufgabe in der exakten Wiedergabe der Natur und in der Vertiefung in die wissenschaftliche Seite ihrer Kunst sahen.

Der berühmte Frauenkopf ist in Profilstellung gehalten, wie es die Quattro-

centisten Toskanas lieben — es ist der eines jungen Mädchens in vornehmer Tracht. Der scharf betonte Kontur hebt sich von einem hellblauen Hintergrunde ab (Abb. 137). In den strahlenden Farben verrät sich der Firniszusatz. Ging doch das Streben der damaligen Maler darauf aus, die berühmte Wirkung der flandrischen Maltechnik zu erreichen. Gesichtszüge, Haaranordnung und Schmuck-

Abb. 138. Madonna, von Sandro Botticelli. Galleria Poldi Pezzoli Nr. 156. (S. 209.)

stücke sind genau der Wirklichkeit entnommen. Die damalige Mode der vornehmen Frauenwelt, sich die Stirnhaare auszurupfen, um eine möglichst hohe Stirn zu haben, ist auch hier beobachtet. Die Haare, die Perlen und andere Einzelheiten sind so fein ausgeführt, daß sie an Miniaturmalerei denken lassen. Aber dem Künstler ist es doch die Hauptsache gewesen, die Eigenart der Physiognomie zu erfassen mit dem etwas stumpfen Näschen und der vorspringenden Oberlippe. Der Kopf ist so reizvoll und pikant, daß er als „das schönste Frauenbildnis des 15. Jahrhunderts" bezeichnet worden ist.

Derselbe Raum im Museo Poldi Pezzoli enthält ein Madonnenbild des subjektivsten der toskanischen Maler der Frührenaissance — des Sandro Botticelli (1446—1510) (Nr. 156). Es gehört seiner Jugendzeit an. Wie sein Lehrer Fra Filippo Lippi hat auch Botticelli seine Madonna an das geöffnete Fenster gesetzt (Abb. 138), das einen Ausblick auf eine zarte Baumgruppe gewährt. Die sitzende Madonna mit den schlanken Schultern zeigt in ihrem Antlitz jenen Hauch tiefer

Abb. 139. Die Grablegung Christi, von Sandro Botticelli (?). Galleria Poldi Pezzoli Nr. 552. (S. 209 f.)

Schwermut, der den Madonnen Botticellis eigen ist. Das Kind ist in heftigster Bewegung; in ihm offenbart sich die Unruhe, die immer stärker zutage tritt in der künstlerischen Eigenart des Meisters und so untrennbar ist von seiner menschlichen Natur, die an allen Vorgängen seiner Zeit den leidenschaftlichsten Anteil nahm.

Wie weit diese Unruhe sich steigert, zeigt höchst charakteristisch die Grablegung in Poldi Pezzoli Nr. 552, ein Werk, welches neuerdings seiner Schule zugeschrieben wird. Hier werden die Körpergesetze zugunsten der Bewegung eigent-

lich aufgehoben. Magdalena, die die Füße des Leichnams umklammert, hat eine ganz unmögliche Stellung, doch wird die Gestalt wahr durch den wahrhaft hinreißenden Ausdruck der Trauer. Auch in den Farben stehen sich beide Bilder des Botticelli als Vertreter verschiedener Stilepochen gegenüber. Das Madonnenbild ist in frischen Farben gemalt, mit Gold gehöht, so die symbolische Dornenkrone und die Nägel, mit denen das Kind spielt, so auch die Haare der Madonna. Die

Abb. 140. Lo Sposalizio, von P. Perugino. Caen. (S. 215.)

stumpfen, wenn auch bunten Farben der Grablegung sind in einer Zeit entstanden, da Savonarolas Forderungen der Weltentsagung den Meister beherrschten.

Das Museo Poldi Pezzoli enthält (Nr. 477) ein Bild des Mariotto Albertinelli, 1467—1512, der, ein Freund und Mitarbeiter des Fra Bartolommeo, als Vertreter der weiteren Entwickelung der toskanischen Malerei gelten möchte, nennt ihn doch Vasari „fast einen zweiten Bartolommeo". In seinen späteren Werken geht Albertinelli der großen Harmonie seines großen Freundes nach. Das Werk im Poldi Pezzoli von 1500 ist ein Flügelaltärchen von ganz kleinem Format. Es zeigt innen die Madonna mit Heiligen und außen die

Verkündigung. In diesem Frühwerk deuten die Finesse der Ausführung, die Behandlung der Landschaft auf den niederländischen Einfluß hin. Es ist eins jener kleinen, feinen Werke, die wir uns gern zur Privatandacht irgend eines Fürsten mit diesem von Ort zu Ort reisend denken.

Aus der Wechselwirkung der toskanischen und umbrischen Schule geht eine

Abb. 141. Lo Sposalizio, von Raffael. Brera Nr. 472. (S. 214 f.)

toskanisch-umbrische Schule hervor, die in Mailand unter andern durch Luca Signorelli 1441—1523 vertreten wird.

Die Geißelung Christi, Brera Nr. 476, ein Jugendwerk von Signorelli, erweist seinen nahen Zusammenhang mit Piero della Francesca; die Madonna mit den Heiligen, Nr. 505, stammt aus seiner Spätzeit. Signorelli strebt nach Wahrheit, Würde und Größe, er legt wenig Wert auf Farbenwirkung; aber während für die Madonna mit den weiten, ja majestätisch wallenden Gewändern kaum Raum auf ihrem Throne ist und die Gestalten der Kirchenväter fast gewaltig auf-

wachsen, klingt in den feinen Gesichtszügen und dem eleganten, fast gezierten Spiel der Hände ein altes Erbteil der umbrischen Schule nach. Die Hauptsache ist für Luca Signorelli Gestalt und Ausdruck des Antlitzes — Raumbildung und Farbenwirkung treten dagegen zurück.

Die Zusammenhänge zwischen den mannigfachen Malerschulen der Frührenaissance, einerseits der paduanischen und venezianischen, andererseits der toska-

Abb. 142. Madonna mit Engeln, von P. Perugino. Galleria Poldi Pezzoli Nr. 603. (S. 214.)

nischen und umbrischen offenbaren sich überall. Weit in das Cinquecento hinein gehen in jener wunderbaren kunstreichen Zeit diese bedeutsamen Mischungen der verschiedenen Strömungen, immer neue Erscheinungen zeitigend. Auch diejenigen Umbrer, die uns aus der Ferne in ihrer stillen Andachtsmalerei wie losgelöst von dem kräftigen Naturalismus der Frührenaissance scheinen, haben deren Einflüsse erfahren. Zu dieser stillen Andachtsmalerei kehrt Pietro Perugino, 1446 bis 1524, erst in seinen späteren Werken zurück, um in Perugia dem Publikum gefällig und genehm zu sein, und wie immer, wo nicht die innerste Nötigung

Abb. 143. Figur der h. Jungfrau aus dem Spoſalizio, von Raffael. Brera Nr. 472. (S. 216.)

die eigentliche Veranlaſſung des Kunſtwerkes iſt, tritt eine gewiſſe Monotonie an Stelle der ſchöpferiſchen Kraft.

Hierhin gehören die Werke von Perugino, von denen Burckhardt das bekannte Wort ſagte: Er vergrub ſein Pfund. So lange Perugino den Zuſammenhang mit der realiſtiſchen Strömung Toskanas und den wiſſenſchaftlichen Tendenzen Pieros della Francesca nicht verlor, iſt er einer der bedeutendſten und liebenswürdigſten Vertreter der toskaniſch-umbriſchen Richtung.

Das Madonnenbild in Poldi Pezzoli, Nr. 603, zeigt schon den Übergang zu dem letzten Stil des Meisters, wo Holdseligkeit in Sentimentalität, Anmut in Schwäche auszuarten beginnen (Abb. 142). Es wirkt aber doch unendlich reizend durch die süße Anmut und holde Jugend besonders in den Engeln, über die man

Abb. 144. Die Begleiterinnen der h. Jungfrau aus dem Sposalizio, von Raffael. Brera Nr. 472. (S. 216.)

die überzierlichen Mündchen, die überzarte Art des Anfassens und die konventionelle Auffassung der Kinderkörperchen vergißt.

In glänzendster Weise ist die umbrische Schule vertreten durch Raffaels Sposalizio (Brera, Nr. 472; Abb. 141). Es hat jetzt einen Ehrenplatz in einem Raum für sich erhalten, wie die Sixtinische Madonna in Dresden.

Als Goethe die heilige Cäcilie in Bologna gesehen hatte, schrieb er: Es ist, was ich voraus wußte, nun aber mit Augen sah; er hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten!

Auch vor diesem Jugendbilde Raffaels steigen diese Worte in unserm Geiste auf. In keinem Werke lehnt sich Raffael so eng an einen Vorgänger an, wie hier an Perugino, aus dessen Sposalizio in Caen ganz und gar die Anordnung, der leere Mittelgrund, die fast gleiche Personenzahl herübergenommen ist (Abb. 140). In beiden Bildern steht der Hohepriester in der Mitte zwischen dem Brautpaar, hinter Maria die fünf Ehrenfrauen, neben Joseph der jugendliche, stabbrechende Freier, in beiden Bildern ist der Platz im Hintergrunde und auf den Stufen des Zentralgebäudes von Gruppen schreitender und redender Menschen belebt. Und doch, wie

Abb. 145. Die Verkündigung, von F. Francia. Brera Nr. 448. (S. 217.)

viel freier und leichter ist das Werk Raffaels! Wirklich, als hätte er gemacht, wie es andere zu machen gewünscht hätten. Der nicht viel mehr als zwanzigjährige Schüler hat seinen Meister in allem überholt.

Der Tempel ist bei Raffael etwas kleiner gehalten als bei Perugino, die Figuren treten dadurch noch stärker hervor. Jede der Hauptpersonen ist leicht bewegt, der Hohepriester neigt sich zur Seite, Joseph und Maria senken das Haupt, Joseph schreitet vorwärts. Obwohl die Hauptgruppe viel lockerer ist als bei Perugino, haben die Nebenpersonen doch Platz genug, um ganz im Vordergrund zu stehen, so der stabbrechende Jüngling und die erste Brautjungfer. Nur eine Gestalt gibt Raffael weniger als Perugino (bei der Männergruppe) und doch

scheinen sie bei ihm viel mehr Raum zu haben als bei seinem Vorgänger. Die Köpfe der Frauen haben noch ganz das umbrische Gepräge durch die runden Augen und das sehr kleine Mündchen, aber sie sind von höchster Anmut, und der Zauber holdester Jugend und innigster Empfindung geht von ihnen aus, ganz besonders von der Maria (Abb. 143, 144). Schon dieses Bild in seinen zarten Farben hat die wunderbare Harmonie, die uns Raffaels Werke so „selbstverständlich" macht.

Abb. 146. Thronende Madonna mit Heiligen, von Bart. Montagna. Brera Nr. 165. (S. 217.)

Den „römischen Raffael" zeigt uns der Karton der Schule von Athen in der Ambrosiana. Die herrliche architektonische Halle, die auf dem Gemälde in der römischen Stanze Bramante hinzugefügt haben soll, fehlt hier. Der Karton setzt dicht über den Köpfen der Philosophen ab, auch fehlt der berühmte „weinende Philosoph", jene herrliche, weltabgewandte Grüblergestalt im Vordergrunde links (Abb. 127), und doch erzählt auch dieser Karton, daß Raffael in einen ihm im Detail vorgeschriebenen Stoff sein eigenstes Wesen zu legen wußte. „Die Ideale

eines ganzen Jahrhunderts", eben des humanistisch gebildeten Italiens, begrüßen wir in diesem Karton, aber der gelehrte Stoff ist ganz und gar unter das Gesetz des Künstlerischen gestellt. Wie energisch wird der Blick nach den beiden dominierenden Gestalten im Mittelpunkt hingedrängt, wie führt die freie und schöne Bewegung der Linien, die Anordnung der einzelnen Gruppen zur übersichtlichen Klarheit:

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt.

Abb. 147. Die Vertreibung der Hagar, von Guercino. Brera Nr. 556. (S. 218.)

Besonders anziehend sind in dem Karton die Gestalten der eifrig berechnenden Jünglinge in ihrer Frische und Anmut, die Rückenfigur des jugendlichen Philosophen und die des auf den Stufen lagernden Diogenes.

Wie hoch der einzige Raffael in seiner Jugend schon durch die unvergleichliche Anmut seiner Gestaltengebung steht, tritt schlagend hervor, wenn wir neben seinem Sposalizio das Gemälde seines Lehrers (der später sein Schüler wurde), des Timoteo della Viti (Brera Nr. 507), 1467 bis 1523, betrachten, der zuerst ein Schüler von Francesco Raibolini, genannt il Francia aus Bologna war. Francia steht dem von ihm so bewunderten Raffael an reinem Schönheitssinn nahe, während auch er in seiner Entwickelungsfähigkeit und Kraft so unendlich weit hinter ihm zurückbleibt. Seine Verkündigung, Brera Nr. 448, zeigt ihn durch seinen Blick für das Wirkliche, durch die heitere Ferne der Landschaft und die sorgfältig studierten architektonischen Teile im

Zusammenhang mit den kräftigen Ferrareſen. Stärker aber noch iſt ſein Zuſammenhang mit Umbrien durch den ſüßen, ja ſentimentalen Ausdruck der Madonna mit dem zart geſenkten Haupt und der ſtillen, vornehmen Handbewegung. Auch der Engel hat die überaus weiche Geſichtsbildung und den ſanften Ausdruck, der ſchließlich zu dem „Gekränktſein" ausartete.

Kraftvoll in Ausdruck und Charakteriſtik ſind die großen Meiſter von Vicenza, wo Bartolomeo Montagna, 1450—1523, aus den Einflüſſen Mantegnas und der Venezianer heraus zu einer künſtleriſchen Individualität erwächſt, und jene würdevollen, großartigen Andachtsbilder ſchafft, von denen die thronende Madonna Brera Nr. 165 (Abb. 146), ein treffliches Beiſpiel iſt.

Für die Hochrenaiſſance bieten die Mailänder Sammlungen nicht die gleiche Vollſtändigkeit wie für die Frührenaiſſance.

Länger als die andern italieniſchen Malerſchulen blüht die venezianiſche in ungebrochener Kraft; den glänzenden Abſchluß ihrer Kunſt zeigen Tizian, Palma Vecchio, Lorenzo Lotto, Bonifazio, die uns in ihren Bildern die Menſchen einer ſchönen, glücklichen Welt in kraftvoller Schönheit und Eleganz, in vollendeter Lebensfülle darſtellen. Jacopo Robuſti (Tintoretto) zeigt ſeinen fanatiſchen Naturalismus und ſeine beſondere Kenntnis des menſchlichen Körpers in dem auffallenden Gemälde von der Auffindung der Leiche des heiligen Markus (Brera Nr. 143). Der fürſtliche Paolo Veroneſe (Brera 146, 147) vervollſtändigt das Bild der ſpäteren venezianiſchen Malerei.

Tintoretto hatte ſich die Forderung der Eklektiker zum Grundſatz gemacht, nämlich die Zeichnung des Michelangelo und das Kolorit des Tizian miteinander zu verbinden; ſeine ungeſtüme Künſtlerindividualität jedoch ging mit ihm durch. Die Mehrzahl der italieniſchen Meiſter des ausgehenden Cinquecento folgten aber, wie das ſchon die lombardiſchen Maler zeigten, der Kunſtlehre der Caracci.

Zwei beſonders berühmte Bilder der Brera mögen als glänzende Vertreter des Eklektizismus dienen — der Puttentanz des Francesco Albani, eines Schülers der Caracci und eines Mitſchülers des Guido Reni, 1578—1660, und die Vertreibung der Hagar von Guercino. Der Puttentanz ſtellt eigentlich die Entführung der Proſerpina dar; dieſer mythologiſche Vorgang iſt aber in eine Ecke gedrückt und der Hauptraum iſt einer Puttengruppe gegeben, deren Spiel mit dem Amorpfeil den erotiſchen Vorgang gewiſſermaßen illuſtriert, wie dies auch die in den Wolken hingelagerte Venus mit dem Amor tut (Brera 513). Der Hintergrund, die Bäume, die Kinderkörper zeigen ſchöne, weiche, anmutige Formen (Abb. 148).

Guercino, eigentlich Giovanni Francesco Barbieri, 1591—1666, gehört ſeiner Ausbildung nach allerdings den Naturaliſten an, denn er hat von Caravaggio gelernt, in ſeiner Vertreibung der Hagar aber (Brera 556), ein Breitbild in Halbfiguren, iſt er den Eklektikern zuzuzählen (Abb. 147). Die Ruhe und Gehaltenheit der Geſtalten iſt von der dramatiſchen Bedeutung des Vorganges weit entfernt, die Schönheit der Farbe und Form muß für mangelnde Tiefe der Charakteriſtik entſchädigen.

Abb. 148. Puttentanz und Raub der Proserpina, von F. Albani. Brera Nr. 513. (S. 218.)

Namenregister.

Ein Stern hinter einer Zahl weist auf eine Abbildung hin.

Abbiati 195.
Agrate, Marco 190 f.
Aistulf 4.
Albani 218, 219*.
Albertinelli 211 f.
Alboin 3.
Alessi 178*, 182 ff.
Ambrosius 2 ff.
Antonello da Messina 199*, 201.
Aribert 5.
Anthari 3.

Baldassare de Umbriachis 61.
Balduccio, Giov. di 54, 55*, 56.
Bambaja 46, 150*, 158 ff., 159*, 160*.
Barnabas 2.
Bartolino 192.
Bazzi, G. A., s. Sodoma.
Beauharnais, Eugène 179.
Bellini, Giovanni 203*, 204.
— Gentile 202*, 203.
— Jacopo 199.
Bergognone 65*, 74*, 75, 99, 106 ff., 108*, 109*, 110*.
Bernhard von Clairvaux 5.
Besozzo, Michelino da 100.
Biagio da Vairano 71, 72*.
Binago 187.
Boltraffio 139 ff., 141*, 142*, 173*.
Bona von Savoyen 165, 176*.
Bonifazio 218.
Borgognone s. Bergognone.
Botticelli 208*, 209*.
Bramante als Architekt 34, 86* ff., 88*, 89*, 90*, 92*, 93*, 95*.
— als Maler 96 ff., 97*, 98*, 166, 175*.
Bramantino 111 ff., 112*, 181.
Brentano, Giuseppe 35.
Briosco, Bened. 66, 70, 155, 190.
Brunellesco 163.
Buontalento 186.
Bussone, Francesco 29.
Busti, Agostino, s. Bambaja.
Butinone 99*, 103*, 104.

Campionesen 58 f.
Canova 191.
Caradossa 91.
Carlo Borromeo 23, 178 f., 184 f.
Carnavale, Fra 86.
Carpaccio 204, 205*.
Cima da Conegliano 205.
Civerchio, Vincenzo 111.
Corbetta, Symone da 100.
Crespi, Daniele 195.
— Giov. Batt. 194* f.
Crivelli 201* ff.

Desiderius 4.
Dionysius 8.
Dolcebuono 34, 62, 181.
Donato d'Angelo s. Bramante.

Ensingen, Ulrich von 34.
Este, Beatrice von 32, 93, 155*, 171, 174.

Fabriano, Gentile da 205 f.
Federigo Borromeo 179.
Fernach, Hans von 34, 43, 44*.
Ferrari, Gaudenzio 136, 144 ff., 145*, 146*.
Filarete 34, 77, 81* ff., 164.
Filippi degli Organi 38.
Foppa, Cristoforo, s. Caradossa.
— Vincenzo 80*, 99, 101 ff., 102*.
Fossa, Ambrogio, s. Bergognone.
Francesca, P. della 206*, 207.
Francesco da Modena 34.
Francia, Fr. 215*, 217.
Friedrich I. 5.
— II. 7.

Gaston de Foix 150*, 159*.
Gervasius 13.
Ghirlandajo 121* f.
Giampetrino 146 f.
Gobbo s. Solari.
Grassi, Giovanni 43 f.
— Oldrado 25.
Guercino 217*. 218.

Hans von Fernach s. Fernach.

Jacopo da Campione 43.
— da Cortona 164.

Karl V. 178.
Kleph 3.

Lanfranco da Settala 51, 57 f.
Lanini, Bernardino 147 f.
Laurana, L. da 87.
Leoni, Leone 190.
Lionardo da Vinci 114* ff., 117*, 119*, 124*.
Lorenzi, B. 184.
Lotto, Lorenzo 218.
Luini 27*, 127, 130*, 131* ff., 132*, 133*, 135*, 137*, 138*, 139*, 176*.

Mangone, Fabio 186.
Mantegazza, A. u. C. 66 f., 151.
Mantegna 190*, 196 ff., 197*, 198*.
Martini, Simone 54.
Maximianius Herculius 2.
Meda, Giuseppe 188.
Melzi 116.
Messina, Antonello da, s. Antonello.
Michelozzo 76* ff., 78*, 79*, 80*, 151.
Mignot, Jean 34.
Montagna 216*, 218.
Monteforte, Giovanni da 169.
Montorfano, Giov. D. 111.
Moretti, Cristoforo 101, 169.

Napoleon I. 164, 179.
— III. 179.
Nuvoloni 195.

Oggiono, Marco 142, 143*.
Omodeo 34, 39, 45, 62, 66 ff., 70, 71*, 151, 152*, 153*.
Orsenigo, Simone da 33.
Osii 25.

Palma vecchio 218.
Parler, Heinrich, von Gmünd 34.
Pecoraris, Francesco de 48.
Perugino 210*, 212* ff.
Petrus Martyr 7, 54 ff.
Pipin 4.
Pisano, Niccolò u. Giovanni 54.
Pisanello 100, 101.
Pollajuolo, Antonio 207*.
Predis, Ambrogio de 120, 148*.
Procaccini 193* f.
Protasio 152.
Protasius 13.

Raffael 196*, 211*, 213*, 214*, 215.
Raibolini s. Francia.
Regina della Scala 59.
Reni, Guido 218.
Richini 49, 81, 82, 84, 187* f.
Rizzi, Giov. Pietro, s. Giampetrino.
Robusti s. Tintoretto.
Romano, Cristoforo 156*, 157, 158*.
Rozzone, Benedetto da 23.
Rusca, Ernesto 171*.

Salaino, Andrea 144.
Scotti, Gottardus 110 f., 149.
Seregno, Vincenzo 186.
Sesto, Cesare da 145 f., 147*.
Sforza 7.
— Ascanio 94.
— Francesco 30, 81, 163.
— — Denkmal von Lionardo 117* f.
— Francesco II. 32.
— Galeazzo Maria 31, 164, 165, 176*.
— Jacopo 30.
— Lodovico (il Moro) 31, 34, 92, 106, 107*, 115, 155*.
Signorelli 211.
Sodoma 139, 140*.
Solari, Cristoforo 45, 47*, 154, 155*, 180.
— Giovanni 34.
— Guiniforte 34, 62 f.
Solario, Andrea 126*, 127*, 128*, 129*.
Squarcione 101, 196.
Stefano da Fedeli 169.
— da Sesto 71, 72*.
Suardi s. Bramantino.

Tetzel, Gabriel 77.
Theodelinde 3 ff., 100.
Theodosius 3.
Tibaldi, Pellegrino 9, 34, 180*, 182, 184*, 185 f.
Tiepolo 8.
Timoteo s. Viti.
Tintoretto 218.
Tizian 218.
Torre, Familie della 27.
Tradate, Jacopino da 150, 151*.
Trivulzio 111, 166, 181.

Umbriachis s. Baldassare.

Vela, Vincenzo 192.
Veneziano, Domenico 207.
Veronese, Paolo 218.
Viktor Emanuel 179.
Vincent de la Toile (Tela) 177.
Vinci s. Lionardo.

Visconti 7, 27 ff.
— Azzo 26, 28, 163.
— — Grabmal 56 f.
— Bernabò 28, 162.
— — Reiterstatue 58, 59*.
— Filippo 29, 163.
— Galeazzo II. 162.
Visconti, Giangal. 7, 28, 62, 163.
— Giovanni 28.
— Giovanni Galeazzo 28.
— Giovanni Maria 29.
— Katharina 62.
— Matteo 25, 162.
Viti, Timoteo della 217.
Vivarini, Alvise 202.
— Antonio 200*.
— Bartolommeo 200.
Volpi 171.

Zavattari 101.
Zenale, Bernardo 103 ff.

Register der Kunstwerke.

Ein Stern hinter einer Zahl weist auf eine Abbildung hin.

Adam, von Solari 47*.
Altar von Nilpferdzähnen 60.
Anspertkapelle 88*.
Antependium 13, 20*, 21 ff.
Apostelgestalten im Dom 60.
Apostelstatue der Certosafassade 69*.
Arco della pace 189.
Asse, Sala delle 166, 170* ff.
Attilamedaillon 67*.

Backsteinbauten 14.
Badia dei Mercanti 26.
Baldachin des Ambrosius 3.
Brera, Hof 187*, 188.
Broletto 25.
Buchdeckel im Domschatz 12.

Capp. del Rosario, Fresken 100 f.
Casa Borromeo. Fresken 100.
Casa Fontana 96.
Castello 162* ff.
— Attelanifresken 176*.
— Corte ducale 166 ff., 167*.
— Loggietta 167, 168*.
— Rocchetta 166 ff., 169*.
— Sala delle Asse 166, 170* ff., 171*.
— Sala delle Colombine 174.
— Sala dei ducali 174.
— Sala del Tesauro 175*.
— Saletta negra 173*.
— Turm des Francesco Sforza 165*.
Certosa bei Pavia 60, 62 ff.
— Fassade 65*, 66*.
— — Details 67*, 68*, 69*.
— Grundriß 63*.
— Kl. Klosterhof 64*, 73*.
— Langschiff 62*.
— Marmortabernakel 72*.
Certosa bei Pavia.
— Querschiff 74*.
— Sakristeitür 70*.
— Tür des Omodeo, Detail 71*.
Chormosaik in S. Ambrogio 19*, 20 ff.
Ciborium in S. Ambrogio 21*.
Codex Atlanticus 115, 116.
Collegio dei Nobili 26.
Cusani, Palazzo 188.

Dom 33* ff.
— Chor 38*, 40*, 47*.
— Dach 41*.
— Gigant 43*.
— Grundriß 36*.
— Konstruktion 36, 37*.
— Kruzifix 53.
— Leuchter 46*.
— Pfeilerkapitell 39*.
— Sakristei 44, 45.
— Strebesystem 42*.
— Türbekrönungen der Sakristei 44*, 45*.
Durini, Palazzo 188.

Elevitico, Palazzo 186.
Elfenbeinkästchen d. Certosa 60.
Elfenbeinschnitzerei 11.
Fenster der Certosa 68*.

Giganten am Dom 41 f., 43*.
Grabeskirche s. S. Sepolcro.
Grabkapelle der Trivulzio 111.
Grabmal d. Azzo Visconti 56, 57*.
— des Bernabò Visconti 58, 59*.
— d. Gaston de Foix 150*, 159*.
— des Giangaleazzo Visconti 156*, 157 f., 158*.
— des Lodovico Sforza und der Beatrice d'Este 155*.
— der Regina della Scala 59.
Grabtafel des Lancino Curzio 160*, 161.

Intarsien von Bergognone 75.

Kamm der Theodelinde 11.
Kanonika 94, 95*.
Kanzel v. S. Ambrogio 16*, 17 f.
Klosterhöfe von S. Ambrogio 95.
— von S. Pietro in Gessate 95.
Kreuz von Italien 11.
Krone, eiserne 11.
Kruzifix im Dom 53.

Leuchter im Dom 44 f., 46*.
Litta, Palazzo 188 f.
Loggia degli Ossi 26*.

Mailand, Ansicht 1*.
Marino, Palazzo 182.
Marmortabernakel 71, 72*.
Medaillonbilder der Certosa 66, 67*.
Mediceerbank 77, 78*.
Monastero maggiore 132*, 133*, 134 f., 181.
Municipio 182.

Ospedale maggiore 81*, 82*, 83*, 84*.

Palazzo Pubblico 25.
Passionstafel, S. Eustorgio 60.
Pelucca, Casa, bei Monza 133, 134.
Piazza Borromeo 25.
— dei Mercanti 25.
Pilasterornament von Bramante 90*.
Porphyrwanne 11.
Porta Romana 53.
Porta Sempione 189.
Portinarikapelle 79*, 80* f.

Radegondakirche 23.
Reiterstandbilder 117* ff.
Reiterstatue des Bernabò Visconti 58, 59*.
Relief der heiligen drei Könige 53*, 60.

Sakristei von S. Maria presso S. Satiro 88, 89*, 90*.
Sakristeitür der Certosa 70*.
Sala delle Asse im Castello 170*, 171*.
Sala del Tesauro im Castello 174, 175*.
Saletta negra im Castello 173*.
S. Alessandro 187.
S. Ambrogio 8, 13* ff.
— Antependium 13, 20*, 21 ff.
— Chormosaik 19*, 20 ff.
— Ciborium 21*, 22.
— Fresken 106.
— Kanonika 94, 95*.
— Kanzel 16*.
— Klosterhöfe 95.
— Eherne Schlange 17.
— Tür 17*, 18.
S. Aquilino 10.
S. Babila 8, 23.
S. Celso 23.
S. Eustorgio 8, 48*, 49.
— Cappella Brivio 154*.
— Grabdenkmäler der Visconti 56, 57*.
— Passionstafel 60.
— Relief der heil. drei Könige 53*, 60.
— Sarkophag d. Petrus Martyr 54 ff., 55*.
S. Fedele 184*, 185.
S. Giuseppe 188.
S. Gottardo 48, 49*.
S. Ippolito 9, 10.
S. Lorenzo 9 f., 185.
— Grundriß 8*.
S. Marco 51* f.
S. Maria di Brera, Portal 58.
S. Maria delle Grazie 91 ff., 92*, 93*.
— Malereien Butinones 103*, 104.
S. Maria della Passione 180.
S. Maria presso S. Celso 23, 181, 183* f.
S. Maria presso S. Satiro 86* ff., 88*, 89*, 90*.
S. Maria della Salute 187.
S. Maurizio s. Monastero magg.
S. Nazzaro in Campo 8.
S. Nazzaro il Grande 24, 111.
S. Paolo 186.
S. Pietro in Gessate 50.
— Klosterhöfe 95.
— Malereien 104, 105*.
S. Raffaello 185.
S. Sepolcro 23.
— Fresko von Bramantino 111.
S. Simpliciano 8, 50.
S. Sisto 9, 10.
S. Vittore 8.
Sarkophag in S. Ambrogio 16*, 17.
— des Petrus Martyr 54, 55*.
Schlange, eherne, in S. Ambrogio 17.
Senato, Palazzo del s. Palazzo Elevetico.

Tür von S. Ambrogio 17*, 18.
Tür des Omodeo, Detail 71*.
Türbekrönungen im Dom 44*, 45*.

Vimercati, Palazzo 76.
Vismara, Casa 77.

Waschbecken der Theodelinde 11.

8,-

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01421 7133